دکتر عبدالحسین زرین کوب

شعر بی دروغ
شعر بی نقاب

شامل بحث در فنون شاعری

سبک و نقد شعر فارسی

سازمان انتشارات جاویدان

۵۵ تومان

Borrower's No	Issue Date	Borrower's No.	Issue Date

Borrower's No	Issue Date	Borrower's No.	Issue Date

شعر بی دروغ
شعر بی نقاب

شامل بحث در فنون شاعری، سبک و نقد شعر فارسی

با ملاحظات تطبیقی و انتقادی راجع بشعر قدیم و شعر امروز

تألیف

دکتر عبدالحسین زرین کوب

استاد دانشگاه تهران

چاپ اول ۱۳۴۷
چاپ دوم ۲۵۳۵

سازمان چاپ و انتشارات جاویدان
بنیانگذار : محمدحسن علمی

مقدمه

این یادداشتها قسمتی است از گفت و گوهایی که من در سالهای اخیر با دانشجویان خویش داشته‌ام ـ درباب نقد شعر ومسائل ادبی ایران. بعلاوه گه‌گاه نیز در آنها بمناسبت از ادب عربی یاد کرده‌ام و از یونان واروپا. همچنین درطی بحث از مکتب‌های تازه سخن داشته‌ام و ازشعر نو ـ شعر امروز ایران. گفت‌و گو درچهارچوبهٔ برنامه‌های درسی بوده است و در حدود اقتضای یك مجال کوتاه. از اینها گذشته، بیشتر خواسته‌ام نشانهایی بدست دهم از آنچه بنظر من شعر واقعی است ـ شعر بی دروغ که ورای طورقافیه بندان سنت گرای است وبیرون ازحوصلهٔ تقلید گران شعر اروپا. می دانم که بعضی ازهمکاران، آنچه را درباب شعرامروز گفته‌ام ازمن نمی پسندند اما آیا این همکاران عزیز از من می‌پسندند که خلاف آنچه می‌اندیشم وخلاف آنچه درك می‌کنم حرف بزنم، آن‌هم بادانشجویان‌جوان که شاید بحرف من اعتقاد دارند و اعتماد؟ در واقع قسمتی ازین یادداشتها تقریرهایی است که دانشجویان ضبط کرده‌اند یا تندنویسی. گه‌گاه نیز چیزهایی بدانها افزوده‌ام تاآن تقریرها را روشنتر کنم یا بسؤالی که درطی درس مطرح شده است جوابی داده باشم. ازین روست که سبك بیان هم تا حدی آزادست و عاری از تکلف هایی که در نویسندگی‌ادیبان‌هست. ترکیبات وتعبیرات خودمانی است، وتقریباً ازهمان نوع

که درحرف زدن بکارست . این آزادی و بی قیدی شاید تنها دربیان نیست . نه آیا این حق برای یك معلم هست که با دوستان جوان خویش آزادانه صحبت کند و بی پرده ؟ حتی درباب حرف های قدیم ـ حرف های قرار دادی ادبا راجع ببلاغت و وزن وقافیه ـ هم که صحبت کرده‌ام مسائل را بهمان صورت که درکتابهای درسی رایج است مطرح نکرده ام . گمان دارم که حتی این مسائل نیز از وقتی درکتابها آمده‌است راکد مانده‌است ومحروم از توسعه و تکامل . ادبای ما گویا می پندارند که درین ابواب هرچه بفکر فلان بن فلان نرسیده باشد یا درشرح وحاشیهٔ فلان کتاب نیامده باشد تصورش هم کفرست والحاد . ازین روست که درین مسائل دائم همان حرف های عادی را ـ بقول یك عزیز رفته ـ از دفتر به کتاب نقل می کنند وازکتاب بدفتر . بعد از قرنها گویی میراث اسکولاستیك کلیساها باید بما رسیده باشد .

آیا همین محدودیت ادبا نیست که درشاعر ونویسندهٔ تازه جوی این حس را پدید می‌آورد ـ که گویی سنت گذشته فقط وزنه‌یی سنگین وتحمل ناپذیرست برای آنکه ببال و پر ذوق و خیال شاعر به‌بندند تا او را از پرواز در اوج کمال باز دارند ؟ در حالی که بی‌تکیه برین سنت ، در واقع هیچ صعود و پروازی ممکن نیست ادباواستادان ما باشیوهٔ دیرینی که دربحث ازسنت‌دارند این‌مرده ریگ روزگار درخشان شعر و ادب قدیم را زیاده بی قدر می کنند وزباده ملال انگیز . با اینهمه مسأله‌یی را که ادب وشعر امروزآن رااساسی تلقی می کند باید جدی تر گرفت . آیا این تنوع جویی که سنت را کم ارج می کند ، ونوتر را دائم جانشین نومی‌خواهد یك بیماری قرن است ؟ ناشی‌از طبع‌ملول وبی‌آرام عصری که‌همه‌چیز برایش‌زودبزود مکررمیشود وملال‌انگیز . شاید هم یك غریزهٔ انسان است یا یك ضرورت روحانی او . هر چه هست بهرحال باید این واقعیت را درست بجاآورد وبآن جواب مساعد داد . اگر نقد شعر بخواهد دائم فقط با حرف های جرجانی و وطواط و شمس قیس و تفتازانی همقدم باشد هرگز از فهم و نقد شعری ورای آنچه فرخی و انوری

گفته‌اند بر نخواهد آمد . درحالی که شعرافق‌های تازه کشف می کند نمی‌توان در نقد بهمان میراث سنت اکتفا کرد و به‌قواعد خلیل بن احمد یا ابویعقوب سکاکی . درعهد فرخی و منوچهری شعر برای کسانی گفته میشد که حتی امیرانشان درمکتب شعرامرؤالقیس را حفظ می کردند اما درروزگارما مخاطب شعر عامهٔ مردم هستند ـ تمام باسوادان ، که بیشترینه شان حتی زبان خاقانی ونظامی را مثل یك زبان خارجی تلقی می کنند . درینصورت پیداست که آنچه در گذشته برای یك طبقهٔ تهذیب یافته مقبول بوده است نمی‌تواند امروز مقبول اکثریتی باشدکه‌محیط وتربیت و آرمانش بکلی با تهذیب یافتگان قدیم تفاوت یافته است . ازین روست‌که امروز دیگر ذوق عامه در شعر انوری وفرخی نغمهٔ حیاتی نمی یابد وشعرامروز را می پسندد که‌آگنده است ازحیات و ازجوش و طپش‌آن . نمی گویم‌که هر نو آوری را باید تحسین کرد. حتی نوآوری را ـ اگرفقط نوآوری باشد ودیگرهیچ ـ درشعر و هنرکار مهمی نمی دانم. ازآنکه این کاریست‌که شاید گه‌گاه دستاویزی شود برای مدعیان شیاد . داستان آن نقاش که آندره موروا نقل می‌کند یك هشدار پرمعنی است بر ضد این تازه جویی ها : پیر دوش یك نقاش هنرمندست‌که گمان می کند باپشت‌کار و با صداقت در بیان می‌تواند موفق شود ومشهوراما رفیقش که‌یك داستان نویس است او را متقاعد می کند که خیر، راه توفیق درین است‌که آدم‌کارهایی بکند تازه ، غیرعادی، وخیره‌کننده : مثلا مکتب تازه‌یی بوجود بیاورد ،کلمات گونه‌گون را بر کاغذ پاره‌ها بنویسد ، درون یك‌کلاه بریزد ، و بعد آنها را بیرون بیاورد ، بطور تصادف و مطابق دلخواه خویش پشت سرهم بیندازد و از ترکیب آنها بیانیهٔ هنری بنویسد ، وجود حرکت را انکارکند یاوجود سکون را ، رنگ سپید را بکلی‌کنار بگذارد ویارنگ‌سیاه را ، خلاصه کاری‌کندکه تازگی داشته باشد و غرابت . نقاش‌که تا آنوقت کسی بکارش توجه ندارد و بارعیال هم اورا رنجه داشته است وقتی بتحریك ومساعدت این داستان نویس یك مکتب بیمعنی و عجیب نقاشی را بایك مشت تبلیغات عجیب‌تر در یك نمایشگاه ، بمردم حیرت زده تحویل می‌دهد چنان مورد استقبال و تحسین واقع میشود

که تمام صداقت و صمیمیت را فراموش می‌کند گویی هیچ بیادش نمی‌آید که این مایهٔ‌شهرت‌وقبول را چگونه‌یافته‌است و از کجا ؟ در واقع آنچه در این نمایشگاه پیردوش عوام ساده دل را فریب می‌داد تازگی بود . اما در شعر اگر فقط تازگی ملاك باشد تمام ریزه‌کاریهای کلام و آفرینش‌های شاعرانه از نظر خواننده دور می‌ماند . . . فقط‌کسانی درکلام یك شاعر دل بتازگی می‌بندندکه بموجب‌قول لوسین نویسندهٔ شوخ طبع مشهور یونانی زیبایی‌های دیگرش‌رانمی‌توانند‌درك‌کنند . اینجاست‌که تازه‌جویی‌یك دردست‌یا یك فریب. با اینهمه جوهر واقعی لذت هنری چیزی جز همین تنوع‌طلبی و تازه‌جویی نیست ـ بشرط آنکه راستین باشد و نه ساختگی . بعلاوه آزادیی را که حق شاعرست‌نه باالزام‌به‌سنت‌گرایی می‌توان‌محدودکرد نه‌با اصرار درتازه‌جویی . این آزادیست که هنرمند را بآفرینش واقعی رهنمون میشود و شعر شاعر را تعبیرصادقانه‌یی می‌کند ازتخیل و اندیشهٔ او . اما این آزادی البته نامحدود نیست‌مثل‌آزادی‌مسافر یك‌کشتی است . تادرکشتی است هرجا بخواهد می‌رود اما از محوطهٔ‌کشتی اگرقدم بیرون بگذارد دریاست وموج غرق‌کننده . شاعر هم درآفرینندگی خویش‌آزادست، درشکل وقالبی‌که برمی‌گزیند آزادست،در سنت‌گرایی یاسنت‌شکنی‌هم‌حتی‌آزادست‌آنچه‌آزادیش‌رامحدودمی‌کندزبان‌است وروشنی بیان. شعر بایدبیانش‌روشن‌باشدوروشنگروهرچندبیش‌ازآنچه‌می‌گوید ناگفته‌می‌گذاردبازسخنش‌ابهام‌اگرداردبایدچنان‌باشدکه‌آن‌رامحتاج‌تأمل‌کند نه نامفهوم و پیچیده . ابهام خالی از صداقت با هنر واقعی ـ که تحقق آن بوسیلهٔ‌تلقین والقاءدست‌می‌دهدـ فرسنگ‌ها فاصله دارد . این ابهام‌گرایی در واقع تا جایی پسندیده است که کلام را بیك معما تبدیل نکند از آنکه ابهام کامل‌هنروقدرت‌نیست عجزست‌وضعف‌ـ درفکر ودربیان. شعرواقعی‌که من‌آن‌را شعر بی‌دروغ خوانده‌ام ، باید بیان‌واقعی وروشنی باشد از وجود شاعرـ از اندیشه وتخیل او . اما آنچه هر بیانی را تباه می‌کند و ضایع ، ابهام‌گرایی عاری ازصداقت است که نام دیگر ندارد جز شیادی و فریبکاری . درین یادداشتهامن‌کوشیده‌ام مسائل راجع بشعروبیان شاعرانه راطرح کنم وبررسی.

اینکه تا چه حد موفق شده‌ام قضاوتش البته با من نیست. اما خودمن از آن ـ چنانکه باید ـ راضی نیستم . از آنجه درین مسائل مجال اندك بوده است وگفت وگو بسیار. بدین‌سبب گه گاه در بعضی حرف‌ها نه‌پیچیده‌ام یا زود از بعضی گذشته‌ام . البته نخواسته‌ام از آن گفت و گوها طفره روم اما مجالی هم برای درنگ بیشتر نداشته‌ام . بعلاوه وقتی دربارهٔ شعر و ادب امروز کتابی دیگر دردست دارم درینجا بیش از آنچه هست چه‌ضرورت داشته‌است؟ دراین یادداشتها البته خطا هست ، وحتی خطاها . نه همان در آنچه گفته‌ام بلکه نیز در آنچه راجع بآن سکوت کرده‌ام .اماکه دعوی دارد که بی‌خطاست ؟ خطای عمدهٔ دعوی داران همین است که ازیك ظلوم جهول توقع دارند بی‌خطا بماند . اما چه باك ازخطایی‌که خطاپوشانش نمی‌گیرند و صواب‌جویانش اصلاح می‌کنند . یك نوع خطاکه درین یادداشت‌هاهست آنجاهاست که سکوت کرده‌ام . درین باره عذرم آنست که من هرگز نخواسته‌ام تمام شعر و ادب امروز را نقدکنم یا تحلیل . در مجالی که‌من داشته‌ام این کار بیهوده بوده است، وناشدنی. بعلاوه در مجموعه‌ها و مجله‌هاکه این اوقات دائم منتشر میشود هرروز استعدادهای تازه کشف می‌کنم‌ودیده‌های تازه . اما قضاوت درباب بسیاری ازآنها را هنوز زود می‌دانم وشتابکارانه. بااینهمه‌امید آیندهٔ‌ما وجودهمین جوانانست‌وطبعهای تازه خیز . من شك ندارم که بسیاریشان در شاعری راه روشن دارند و آیندهٔ درخشان . درباب آنچه بسکوت گذرانده‌ام این شایدیك عذر محسوب شود اما دربارهٔ آنچه گفته‌ام چه عذری هست ؟ نقصان مایه و ضعف بشری . . اگر در قضاوت راجع بمعاصران خطا کرده‌ام در باب گذشتگان‌هم خطاهاست و چه غم از خطایی‌که‌خطاکاررا درآن‌اصراری برخطای خویش نباشد؟ درهمه حال ، عشق بازی نه من اول بجهان آوردم .

آذر ماه ۱۳۴۶

Title [redacted]

Author [redacted]

Accession No. [redacted]

Call No. [redacted]

Borrower's No.	Issue Date	Borrower's No.	Issue Date

اهداء

این گفت و گویی را که با جوانان دانشجو داشته‌ام باید هم بآنها هدیه کنم. گمان دارم شعر نیز وقتی بسخن در آید با جوانان حرف می‌زند و با زبان جوانان . از آنکه زبان پیران برای سکوت است و برای سکون. آنچه درین گفت و گوهاست نه درس است نه نقد . نمی‌خواهم آن را بهیچ نام دیگر بخوانم. حدیثی است از آنچه هست ، از آنچه گذشته است برای دنیایی که آینده است ، که آمدنی‌است. پلی است ساخته از سنت‌ها و بدعت‌ها که در آنسوی آن دنیایی است تازه. دنیایی که آفرینندهٔ شعر واقعی است: شعری بزرگ که پیام انسانیت است. تا این شعر راستین که هنوز نا گفته مانده است دو قدم بیشتر فاصله نیست، شاید هم اکنون در بین کسانی که من این گفت و گوها را بآنها

هدیه می‌کنم شاعران جوانی هستند که در ورای پل، قلب مرموز انسانیت را خواهند گشود و اشك و لبخندی را که آنجا نهفته است کشف خواهند کرد: اشك و لبخندی که عبارتست از شعر راستین. فرسودگانی که بخود نیز راست نمی‌گویند شعر واقعی را در قلب خویش، درون نقاب دروغ و ریا خفه می‌کنند ازین روست که شعر واقعی، برای تجلی خویش روح جوان را طلب می‌کند که قدرت و اعتماد آن نه زبان دروغ را می‌شناسد نه نقاب ریا را. بله، باین جوانان است که این گفت و گوهای ادبی را هدیه می‌کنم. بآنها که شوق و شورشان این گفت و گوها را پیش آورد.

مندرجات

Title [redacted]

Author [redacted]

Accession No. [redacted]

Call No. [redacted]

Borrower's No.	Issue Date	Borrower's No.	Issue Date

۱

نقد شعر

در باب شعر و آفرینشهای شاعرانـه هر بحثی کرده شود خواه جزئی و خواه کلـی بیك تعبیر نقدست ـ نقد شعر یا نقد ادبی . خود شاعرهم وقتی در شعر خویش الفاظ و معانی را سبك سنگین میکند ، وقتی کارخود را مرور و اصلاح میکند ، وقتی درباب شیوهٔکاریا هدف و ذوق خویش سخن‌میگوید، دیگر شاعر نیست منتقدست و کاری که میکند نقد . حتی بعضی شاعران مثل امیرخسرو دهلوی[1] در نقد شعر خویش هم انصاف بخرج داده‌اند وهم زیرکی : مثل یك منتقدواقعی.

بدینگونه نقد ـ نقد شعرـ با شعر وشاعری سرمویی بیش فاصله ندارد و هیچ چیز ازآن بشعر نزدیکترنیست . با اینهمه از قدیم بیشتر شاعران که ادب را فقط آفرینش میدانسته‌اند با نقد دشمنی ورزیده اند وگویی هیچ چیز را مزاحم ترو ملال انگیزتر از وجود منتقد نیافته‌اند . درواقع کمترهنرمندیست که بی‌هیچ‌خشم ونفرت انتقادی راکه براثرش میشود تحمل کند . میگویند دو تن کاردینال نام آور که از کارگاه

رفائل دیدن میکردند وقتی در بارهٔ یك اثر او گفتند که در آن چهرهٔ حواریها بیش از اندازه سرخ است . نقاش بالحنی ملایم - اما ظاهراً خالی از خشم - گفت این کار را عمداً کرده‌ام . گمان نمیکنید حواری در بهشت وقتی میبیند کلیسا تحت فرمان امثال شماست از خجلت سرخ میشود ؟..[۲] نظیر این جواب ساکت کننده را کدام نقادی هست که بنوعی دیگر از شاعری که وی بر شعرش نقد کرده است نشنیده باشد ؟ قیافه‌های پرخاشجویانه‌یی که عنصری و غضائری بهم نشان داده‌اند - در جوابهاشان با انتقادهای یکدگر - شاید چندان در خور ملامت نباشد خاصه با توجه بحیثیت و موقعی که هر یك از آنها میخواسته است در چشم ممدوح داشته باشد. اما شعر هجوی که بموجب روایت چهارمقاله، رشیدی در جواب انتقاد امیرالشعرا عمعق بخاری ساخته است دشنام بی مزه یی است که نشان میدهد واقعاً نمك در کلام رشیدی تا چه حد نایاب بوده است و تاچه حد لازم[۳]. شاعری بنام شریف تبریزی درری بدیدار مولانا امیدی رازی رفت و وقتی شاعر ری غزلی برایش خواند وی یك انتقاد لفظی بر آن کرد امیدی در جواب انتقاد وی رباعی مستزادی ساخت هجو آمیز و رکیك که جواب رفائل در مقایسهٔ با آن حکم یك تعارف مجامله آمیز را دارد[۴]. مگر تئوفیل گوتیه شاعر محجوب فرانسوی نیست که درباب منتقدان با بیانی خشن و موذیانه میگوید که اینها هنری ندارند جز اینکه به کردار خفاش خونخواری بجان مردم بیفتند و آثار آنها را تباه کنند[۵] اینها نمونه‌یی چند است از آنچه شاعران گفته‌اند در جواب منتقدان خویش . همه جا عکس‌العمل آنها تقریباً خشم است و پرخاش - درست یا نا درست . حتی خواجه امام مذکور در کتاب المعجم که آنطور سفیهانه منتقد مشفقی

مثل او را هجو میکند اگر هم وجودش ساختهٔ خیال خود شمس قیس باشد دربین شعرای تمام ادوار نظیر دارد ووجود واقعی[۶] . در حقیقت ، خیلی نقادان هم هستند که هیچ حرف درستی نمیزنند و درواقع باایراد های بیجای خویش برای هنرمندان مزاحم‌هایی هستندمبتذل و ملال انگیز. چخوف نویسندهٔ روسی با نیشخندی معنی‌دار در این باب میگفته است: نقادهامثل خرمگسهایی هستند که روی پیکراسب مینشینند و اورا نیش میزنند و ازشخم کردن زمین بازمیدارند . اسب پوست را بهم میکشدو دم را تکان میدهد . خرمگس برای چه وزوز میکند ؟ . . شاید خودش هم نمیداند . فقط طبعی دارد بی آرام که دلش میخواهد دیگران هم آنرا حس کنند: گویا میخواهد بگوید: میدانید؟ من هم زنده‌ام ومیدانم چطور وز وز کنم[۷] ...

آیا چخوف دست کم قدری مبالغه نمیکند ؟.. گمان دارم این وزوز نیش آلود منتقد لازم‌است تا شاعردنیای اطراف را فراموش‌نکند ویادش بیاید که غیرازخود او دیگری هم در دنیاهست . فقط بااین‌احساس است که شاعر مسئولیت خود را درك میکند و حاضر میشود بجامعه و زمان خویش حساب پس بدهد . با اینهمه کمتر شاعری هست که از منتقد با خشم و نارضایی یادنکند و باو طعنه‌ها نزند . اگرچه فقط همین اندازه باشد که در جواب عیب جویی او شانه ها را با بی اعتنائی بالا بیندازد و مثل متنبی بگوید: کسی که دهانش تلخ و مریض است آب زلال را هم تلخ‌مییابد[۸] .

بعضی شاعران انتقاد را عبارت دانسته انداز حربهٔ عاجزان . حربهٔ کسانی که چون خود ازعهدهٔ آفرینندگی بر نیامده‌اندبه خرده گیری

بردیگران پرداخته‌اند . این ادعا البته از حقیقت خالی نیست . درواقع بعضی نقادان خود شاعرانی بوده اند وازده که خودشان نتوانسته اند اثری را بوجود آورند که آرزو داشته‌اند . گویند ازیك نقاد معروف عرب پرسیدند چرا شعرنمیگوئی ؟ .. گفت آنچه از این مقوله دست میدهد نمیپسندم و آنچه میپسندم دست نمیدهد[۹] . نقاد دیگری در جواب همین سؤال گفت که علم من بشعر مانع از آنست که خود شعر بگویم[۱۰].

باری کسانی که درمیدان ابداع شکست خورده اند غالباً منتقد از کار درمیآیند اما عقده‌یی که دارند آنها را و امیدارد تا هر اثر کامیاب را - و یا هراثری را که شاعر در آن نایل بهمان هدف شده است که خودشان ازعهده آن برنیامده‌اند - نقد کنند ودائم برشاعران بهربهانه یی بتازند . بعضی نقادان هم هستند که خود در عرصهٔ ابداع شکست نخورده‌اند اما وجوشان بطوری ازخود پرشده است که درهرچیزی اگر خود - یعنی ذوق وسلیقه وطرزفکرخود - را نیابند آنرا مهمل میشمارند و درخور انتقاد . عبث نیست که مکتبهای مختلف در نقادی پدیدآمده است وفی‌المثل کسی که اصل «هنر برای هنر» را می‌پسندد غالباً هر اثری راکه باآن میزان درست درنمیآید محکوم میکند و آن که معتقد بنقد اخلاقی است تمام گویندگان را بتازیانه میبندد که چرامثل او فکرنکرده‌اند .

درهر حال ظاهراً بسبب خصوصیت حرفه‌یی که منتقد دارد غالباً دیرپسند ازکار درمی‌آید و بدگمان . بعلاوه کم وبیش پر توقع میشود و مرشد مآب . در بعضی موارد نسبت بشاعر - که غالباً در رؤیا های

آفرینندگی خویش هرگز باو نیندیشیده است ـ وضع وحالی دارد شبیه بوضعی که‌یك کارفرمایا یك ارباب دارد نسبت به‌کارگرو دهقان خویش: حالتی آمرانه ، پرجسارت و آگنده از تلخی و عتاب بیجا و ناشیانه . بیهوده‌نیست که ادبیات پرست از اعتراض‌شاعران برمنتقد ، بربدسگالی یاکژ فهمی او . حتی خیلی شاعران بوده‌اند که مثل ابوعبادهٔ بحتری بحث درنیك‌وبد شعر را فقط حق شاعر میدانسته اند ومدعی بوده‌اند که تنهاکسی میتواند در شعر و ادب‌داوری کند که خودش شاعر باشد[۱۱]. این دعوی که نظیر آنرا شاعران فرنگی هم‌داشته‌اند البته مغلطه‌یی است بی‌اساس‌و بهرحال کژ فهمی وبدسگالی‌بعضی نقادان بهیچ وجه‌نمیتواند دستاویزی باشد برای نفی و انکار ارزش و فایدهٔ آن .

شمس قیس دراینمورد درست‌میگوید که بزازجامه فروش خیلی بهتر از استاد جولاه میتواند بهای واقعی یك جامه را بیان کند . البته گاه هست که استاد جولاه خود جامه فروشی نیز میکند اما در این حال اگر قولش در خورتوجه باشد از جهت‌جولاهی نیست از جهت بزازی است[۱۲] . بهرحال در وجـود شاعر نیز غالباً ذوق نقادی هست از آنکه پیوسته شاعر در کار خویش نظر میکند و انتقاد . بـا اینهمه وی از منتقد، ازمنتقدی که در وجود خودش نیزهست، حیوانی مهیب درست میکند : بیرحم وبیشعور که مثل یك چهارپا درکارگه کوزه‌گر قدم‌مینهد و همه چیز را زیرلگد تباه میکند و خراب[۱۳] .

اینجا سؤالی پیش میآید جالب و عبرت‌انگیز . این نارضایی که شاعران و نویسندگان از نقد و نقادی دارند آیا بخاطر آن نیست که از منتقد توقع زیاده دارند ؟... چخوف یکجا میگوید بیست‌وپنج‌سالست

آنچه رانقادان دربارهٔ من نوشته‌اندخوانده‌ام وازآنهاهیچ نیاموخته‌ام[۱۴] اگر از شعرای امروز ما هم در بارهٔ آنچه از نقادان خویش آموخته‌اند سؤالی کرده شود گمان دارم همین جواب را خواهند داد . کدام شاعر هست که از نقد و اصلاح یك منتقد در تاب نشود ؟... چند سال پیش خانم جوانی بود که شعر نو میگفت با اوزانی شبیه بآنچه امروز اوزان نیمائی میگویند. این‌خانم که خودش مثل یك نسیم آزاد بوددر شعری که‌ازقیدسنت‌ها آزادباشد مایه‌یی داشت واستعدادی . اما دلش‌میخواست بسبك صائب‌وکلیم‌شعر بگوید . یك‌چند اشعارش را هم پیش من‌آورد برای اظهار نظر . لیکن در واقع طاقت شنیدن هیچ انتقادی را نداشت وگویی‌هرگونه نقادی رایکنوع بیحرمتی میدید ـ حتی بیحرمتی‌بزیبایی و شرافت‌زنانهٔ خویش. یك‌روز هم از فرط خشم تمام شعرهایی راکه سروده بود در پیش چشم من پاره کرد ودورریخت. چندی بعد رفت و به غزلسرائی پرداخت ـ بسبك قدیم. اما چون درآن‌کار مایه‌واستعدادی نداشت تباه شد وتقریباً فراموش .. مشکل کار اواین بودکه نه‌استعداد خود را میتوانست درك کند نه حوصلهٔ نقدو انتقاد را داشت . با اینهمه داوریهای بدخواهانه و غرض آلود هم مسأله یی است که سبب نفرت میشود از نقد .

همان قدر که بدشعر گفتن خطاست بد داوری کردن هم در باب شعر خطاست . خاصه جایی که سروکار با افکار عامه باشد . البته ملاك عمدهٔ داوری درشعر ذوق است . اما ذوق واقعی‌هم کمیابست مثل‌نبوغ واقعی .. بسیاری مردم از ذوق بهره دارند اما غالباً تهذیب و تربیت نامطلوب آنرا خراب کرده . درهر حال باآنکه نقدکاریست بس دشوار

منتقد فراوان است و باتفاوت در مراتب ذوق و فهم . بعلاوه اسباب و اغراض هم ممکن است پیش آید که مانع نقددرست شود: غرور و استبداد منتقد البته حجابی است که چشم او را از بینش واقعی مانع میشود و درکار نقادی مانعی است عمده . مانع دیگر نادانی است و بی خبری که آفتی است بزرگ - در هرکار . بعلاوه حسد ، تعصب ، وتلوّن رای هم اسباب مؤثر هستند درگمراه کردن منتقد . از این گذشته ممکن است منتقد تحقیق خود را برمطالعهٔ یك قسمت از اثر موقوف کند نه تمام آن اما رائی که اظهار میکند کلی باشد و راجع بتمام اثر . البته چنین رایی نادرست خواهد بود و مایهٔ گمراهی. همچنین منتقد ممکن است روحیه‌اش برای قضاوت مناسب نباشد و این نیز مانع عمده‌یی است . وقتی منتقد طبعی دارد سخت تر از آنکه بتوان متأثرش کرد یانرم تر از آنکه به‌تحسین و تقبیح او بتوان وقعی نهادداوریش درباب یك اثر نمیتواند قوی باشد ومتین . بعلاوه منتقد بایدحسن نیت داشته باشد وشهامت تانقد اوبتواند مفید باشد و آموزنده . یعنی هم خواننده را هدایت کند هم شاعر را . با اینهمه هیچ منتقدی نمیتواند بسبب خصومت ورزی خویش کسی را که واقعاً صاحب هنر است بکلی ازقبول واعتبار بیندازد چنانکه دوستی و ملاحظهٔ بیجایی هم اگر در حق کسی نشان دهد برای آن کس فایده‌یی ندارد و رأی او دراین مورد اگر اثری داشته باشد زیان است آنهم برای خودش . اگر حملهٔ منتقدان یا توطئهٔ سکوت آنها یك شاعر یاهنرآفرین واقعی را دلسرد و خاموش کند نقدونقادی یك موذیگری مخرب است و شیطانی که باید باآن مبارزه کرد و معارضه . درواقع نقد تاجایی که ازشائبه‌اغراض خالیست - یاسعی میکنداز اغراض دور بماند- بهرحال

سازنده است و آموزنده . وقتی ویرانگـر میشود و ناسودمند که جنبهٔ تاجرانه میگیرد و آلوده میشود باغراض . نقدی که در آن حریفان یارقبا بهمدیگر نان‌قرض‌میدهندیك‌نوع‌تبلیغات‌است. توطئه‌یی‌است‌که‌یك عدّه برای ترویج متاع شرکاء یا کاسد کردن وبرزمین زدن متاع رقیبان بکار میبرند . نظیر نقدی کـه در بعضی مجلات امروز مارایج است و آن را نقد بازاری باید خواند ونقد آوازه‌گران: یك شاعر نورسیده‌کار خود را باستایش یك شاعر پرآوازه آغاز میکند و او که این طبل بلند بانك پردعوی را زیربال میگیرد همه جاوی‌را تحسین میکند وترویج. قصهٔ پسافو✲ که‌اراسموس✲حکیم‌هلندی‌روایت میکند[۱۵] حسب‌حالی است از کار این منتقدان تاجرمآب امروز . این پسافودر افریقا داعیهٔ خدایی یافت . یك عده طوطی‌را گرفت و تربیت کرد . بآنها یاد داد که دایم بگویند پسافوخداست بعدآنها رارهاکرد تابروند و بهمه‌جا پرواز کنند چندی‌بعد مردم‌درهمه جا طوطی‌هایی رادیدندکه یك بندزمزمه‌میکردند: پسافو خداست . خوب دیگرچه‌آیتی بهترازیك چنین شاهدی غیبی؟... آوازه گران مطبوعات ما هم بعضی پسافو هستند و بعضی طوطیهای او! واین یك جنبهٔ نقد است که خشم و نارضایی شاعران را برضدنقد و نقادی بر می‌انگیزد . جنبهٔ دیگر نقد که هم موجب منفور کردن آن شده است در نزد شاعران، عبارتست ازوسواس ادیبان ومته برخشخاش گذاشتنشان در مورد قالب و بیان . در واقع ادیبان که خود را پاسدار سنت‌های ادبی میدانند قلمرو شعر وادب را چنان مینگرند که گویی‌یك حیطهٔ اشرافی است ـ خاص آنها و ارث پـدرشان . چون بـه‌آسانی

✲ Psapho ✲Erasmus

نمیخواهند هر تازه‌کاری را باین قلمرو افتخار راه دهند مقررات سخت را بهانه میکنند و تشریفات سنتی‌را. چنانکه گاه بنظرمیاید باهرتازه‌کاری نوعی دشمنی دارند یا نفرتی از هر چهرهٔ تازه . میگویند ابن‌الاعرابی یك تن از ادباو روات قدیم عرب بساکه شعری را میستود اما تامیفهمید گوینده‌اش یك شاعر نو خاسته است آن رانکوهش میکـرد - بی هیچ شرم وملاحظه‌یی . منتقدی که مثل ابن قتیبه[۱۷] نوخاستگان را هم مثل پیشینیان‌قبول میکرد در بین ادباءِقدیم نایاب بود ـ چنانکه امروزهم‌در محیط ادیبان و استادان ما چنین است . همین محافظه کاری ادباست‌که وجودنقادان را برای‌شاعران‌جوان چیزی مکروه میکند وتحمل‌ناپذیر . چیزی که رنگ بورژوازی‌ـوحتی اریستو کراسی ـ بنقد وادب میبخشد و بهمین سبب در طبع هر تازه کار نوخاسته‌یی برضد آن میل واکنش برمی‌انگیزد و عصیان .

اینجا البته‌نکته‌یی هست دقیق و قابل توجه . ادب رسمی همیشه رنگی از امتیاز دارد که آنرا از آنچـه عامیانـه است جدا میکند . آیا این یك رنگ آریستو کراسی نیست ؟ یك تمایل امتیاز جویی که آنراامروزبتوان صبغهٔ بورژوازی‌خواند ؟گور کی‌میگوید حقیقت وعقل همیشه ازاعماق یعنی ازمیان طبقات عامه سرچشمه میگیرد . طبقات بالا درین مورد چیزی را استنشاق میکنند که ازاعماق میاید وبابویی آمیخته است‌که با نوع زندگی آنها بیگانه است[۱۸] این چیزناآشنا که ازطبقات پائین می آیـد ـ مثل هرمزیت دلخواه دیگر ـ در محیط طبقات بالا می‌ماند و جذب میشود و معیار و نشانه‌یـی می‌گردد بـرای دور ماندن افراد ممتاز از آنچه عامیانه است و از آنچه مبتذل بنظرمیرسد . ایـن

است سرّ آنکه شعر و ادب وقتی رسمی شد و مقبول رنگ اشرافی میگیرد و نشانی میشود برای امتیاز. در حقیقت تمام ادب کلاسیك اسلامی- از شعر و نثر از عربی و فارسی ـ شاهدی است بر این دعوی. تأکید و توصیه‌یی که ادبای قدیم داشته‌اند در لزوم اجتناب از بازاریان و از الفاظ آنها خود حاکی است از تصور اشراف منشانه‌شان از ادب. البته بحث در صبغهٔ اشرافی شعر و ادب مجالی دیگر لازم دارد. اینجا باید همین قدر توجه کرد بتأثیری که این تمایلات اشرافی دارد در نقد ـ نقد شعر.

بهر حال این دید بورژوازی است که نقد اهل مدرسه را بوجود میآورد: نقد ادیبان یا نقد لغوی را. در واقع این نقد ادبا با رنگ مرشد مآبی و اشراف منشی که دارد نقدی است خطرناك که آفرینش شاعرانه را تاحدی تباه میکند. اسلحهٔ آن هم عبارتست از لغت و آنچه بدان مربوطست و مخصوصاً عروض و قافیه. منتقدی که میزانش فقط لغت باشد و قالب البته نه هیچ سنت شکنی را میتواند تحمل کند، نه هیچ نوآوری را. دائم بر شاعر طعن و ایراد دارد که فلان لفظ را بجای خویش بکار نبرده است و فلان معنی را بصورت مناسب عرض نکرده است. دائم اعتراض میکند که وزن در فلان شعر نامناسب است یا قافیه در فلان بیت درست نیست. با این سلاح فرمالیسم نقد ادبا نقدی است مخرّب یا دست کم نقدی که برای ابداع چندان مساعد نیست. با اینهمه فهم شعر فارسی، شعر رسمی گذشتهٔ آن، بی آشنایی بنقد ادبا ممکن نیست. چنانکه شعر امروز را نیز با توجه باین موازین بهتر میتوان درك و ارزیابی کرد. در هر حال فقدان انتقاد برای عالم شعر و ادب بی شك یك مصیبت سخت خواهد بود. زیرا وقتی محك در کار نباشد پول قلب خیلی زود بازار را

تسخیر میکند بعلاوه ازهر بازاری بپرسید بشما خواهد گفت، که سکهٔ قلب سکهٔ درست را هم از رواج میاندازد. دراینصورت ضرورت نقد واهمیت آنرا باوجود شکایت‌هایی که شاعران- از شریدان* و بایرون* گرفته تا مولوی و سعدی خودمان - از نقادان دارند نمیتوان نفی کرد. (البته اگرنقد تنها اکتفا کند به بیان معایب کاریست ملال انگیز، موذی وکم فایده ..) حتی وقتی خیلی صمیمانه باشد شبیه است بکاریك معلم انشاءکه شاید عیبهای لفظی و دستوری کلام شاگرد را اصلاح کند اما بهرحال قوهٔ ابتکار را نمیتواند در او تقویت کند. ترك سنت از نظر کسی که مثل یك معلم بدنیانگاه میکندالبته ناپسندست یادست‌کم جسارت لیکن این جسارت فقط وقتی برای شاعر نابخشودنی خواهدبودکه وی هم سنت گذشتگان را نقض کندو هم اثری که بوجود میآورد نتواندگناه این سنت شکنی‌را جبران‌نماید. جایی که اثرشاعرخطای سنت شکنی را جبران تواند کرد حتی مسامحه های لغوی و دستوری او هم بخشودنی خواهد بود.

مگرنه هم امروز اشتباهات لغوی وانشائی جزئی راکه درشاهکار های عظیم قدماهست با اغماض و مسامحه مینگریم؟ در یك بنای رفیع که بعظمت ورفعت اهرام مصر و کاخ‌های ویران هخامنشی است خرده گیری بر جزئیات راجع به دروپنجزه کوته نظری است وکیست که در تماشای مجسمهٔ عظیم داودکار میکل آنژیك لحظه فکر کند که بینی آن از اندازه عادی بزرگ ترست[۱۹]؟...

درموردشعر امروز هم میتوان مسامحات لغوی‌وانشائی‌رابقدرت

* Sheridan * Byron

ابتکار شاعر بخشید. البته این درصورتی است که ابتکاری باشد وقدرتی واقعی . عین همین بیان را در بارهٔ منتقد نیز میتوان پذیرفت. وقتی منتقد بنای کارش‌را بر عیب جویی میگذارد اگر فایده‌یی که از آن عیب جویی حاصل میشود زیان آنرا جبران کند نقدش پذیرفتنی است و شایان تحمل و در غیر اینصورت یك خرابکاریست ـ یأس انگیز و کشندهٔ ابتکار . چیزیکه امروز به حیثیت نقد لطمه میزند همین قیافهٔ مخالفت آمیزی است که در مقابل ابتکار دارد . این نقد ادیبانه که روزنامه‌ها آنرا فرمالیسم میخوانند بـالاترین هنری که دارد ظاهراً همین است که استعداد را تشویق میکند . درصورتیکه تمام سلاح مخوف خود از کتاب و مجله و قول حجت ودانشکدهٔ ادبیات‌را بکار میبرد تا نبوغ را با ابتکارواقعی که خاص آنست هلاك کند . البته استعداد که از انتقاد خوب نیرو میگیرد خود موهبتی است عظیم و مغتنم اما نبوغ حدیث دیگرست و وقتی با انتقاد به معارضه بر خیزد وای بحال انتقاد . نقد ادبا تمام سعی خود را بکار میاندازد تا سنت‌ها وقواعد موضوعه را بر نبوغ هم ـ مثل استعداد ـ تحمیل کند اما قبول آن برای نابغهٔ واقعی محال است . از آنکه فرق است بین استعداد کـه در فرمان انسانست بانبوغ کـه انسان در فرمان اوست. يك نشان این نبوغ جسارت است ـ نه وقاحت که خاص استعدادست و استعدادهای ضعیف. در حقیقت بی این جسارت ابداع واقعی غیرممکن است . مع‌هذا برای نقاد فرمالیست ـ که ادیب قدیمی خودمان مفهوم رنگ پریده‌یی از آنست ـ نه جسارت قـابل بخشش است و نه حتی نبوغ. از آنکـه نبوغ چیزیست مرموز و درنیافتنی وفقط استعداداست که منتقد میتواند آنرا درك کند ودریافت. آنهم درصورتیکـه از تمام

تجهیزات و امکانات خویش کمك بگیرد و از تمام تئوریهادی انتقادی: تئوریهای زیبا شناسی ، تئوریهای جامعه شناسی ، فرمالیسم ادبا و جز آنها . میتوان گفت در نقد شعر ـ فرمالیسم ادبا ـ دو مکتب فعال‌هست که سابقه‌یی قدیم دارد ومؤثر : مکتب لغوی که سبك شناسی وعلم‌ادب از آن بیرون آمده است و مکتب تاریخی که از آن چیزی بوجودآمده است بنام تاریخ ادبیات . مکتب دیگر که لااقل در ادب فارسی از آندو کم تاثیرتر بوده است عبارتست از مکتب فلسفی ـ از اخلاق وتربیت تاروانشناسی و شناخت زیبائی . اما این مباحث در فرمالیسم ادبا وارد نشده است .

البته استفادهٔ معتدل از این مکتب‌هـا منتقد را هم در فهم شعر کمك میکند و هم در قضاوت راجع بآن. اما نقادی که دائم به سنت‌ها میگریزد نقد و تفسیری که میکند نه آموزنده است نه روشنگر . تاریخ ادبیات تنها فایده‌اش این است که نشان میدهد درگذشته شعر چه راهی پیموده است؟ سبك‌شناسی ومطالعات‌راجع به فنون ادبی وبلاغت‌منازل واحوال یك‌راه طی شده را نشان میدهد امامسأله‌یی که امروز منتقدباید جواب دهد این است که حالا چه راهی در پیش هست ؟ ... باین مسأله است که منتقد باید بکمك تئوریهـای روز جواب دهد : ـ زیباشناسی ، جامعه شناسی ، وروانشناسی . درهرگونه قضاوت که راجع‌به هنرمیشود ملاحظات زیباشناسی بی‌شك اهمیتش در درجه‌اول است. منتقدی که‌از زیبا شناسی بی‌بهره‌است مثل‌آن دریانوردست که نه نقشه دارد نه‌ارتباط با ساحل‌و نه‌آشنائی باشنا. چنین منتقدی‌نه ازعمق نبوغ که تهدید‌کننده است تصور درستی دارد نـه از ساحل استعداد کـه از خود او چندان

دور نیست .

مسألهٔ ارتباط شاعر با محیط هم برای منتقد اهمیت دارد چون شعر هر دوره‌یی رنگ آن دوره را با خود همراه دارد . بعلاوه شناخت ارزش واقعی هر شعر لازمه‌اش عبارتست از شناخت جامعه‌یی که شعر برای آن بوجود آمده است . همچنین است مسألهٔ روانشناسی و مطالعهٔ در احوال نفسانی شاعر و مخاطبانش . درواقع روانشناسی چون کارش مطالعه در احوال وعوارض نفس است درنقداهمیت بسیار دارد از آنکه نفس انسان مشیمه ایست که تمام علوم وفنون از آن بیرون‌میآید: درنقادی از تحقیقات روانشناسی این اندازه میتوان توقع داشت که بیان کند یك اثرهنری چگونه بوجود میآید و عوامل و اسباب نفسانی آن در مورد هرهنرمندچیست ؟[۲۰] بعلاوه شاید از طریقهٔ تحلیل نفسانی تاحدی بتوان دشواریهایی راکه دربارهٔ شخصیت شاعر و رموز سبك او وجود داردحل کرد. بدینگونه منتقد امروز نمیتواند تجهیزات‌خودرا به سبك شناسی ، علوم بلاغت، وفنون ادب ولغت محدودکند. برای ارزیابی درست آثارشعرا باید از هرگونه معلومات از هرگونه تئوریهاکه در شناخت انسان و دنیای او سودمند است بهره بجوید و چنانکه تی.اس الیات✽ شاعرونقاد انگلیسی میگویدگذشته از افکار و اندیشه‌های رایج که سایر مردم نیز با او در آن انبازند بعلوم گونه‌گون هم آشنایی پیدا کند[۲۱] .

باری اینهاست مسائلی که درباب شعروهنر ذهن منتقد امروزین را مشغول میدارد والبته حل آنها ـ اگرهرگز جواب قانع کننده‌یی برای

✽Eliot, T. S.

این سؤالها بتوان یافت - ارزش استعداد بعضی شاعران را تـا حدی روشن‌میکند. اما نبوغ با آنکه نزد روانشناسان هم مورد تحقیق واقع شده‌است ورای بحث‌نقادست‌وشاید ورای‌شناخت‌او. بااینهمه منتقدست و این مسائل، که برای حل آنها درهرمورد هزارویك سؤال ازشاعرو راجع‌بشاعردارد، بجایا نابجا. بسیاری از این‌سؤالها البته ازآنهاست که همیشه بی‌جواب میماند اما بهرحال سؤالی است و حاکی است از اختلاف‌ها وتفاوتهایی که در ذوق هاست و درپسندها. در حالیکه شاعر برای خود همیشه این حق را محفوظ میدارد که در کار ابداع خویش بهیچ‌کس حسابی پس ندهد تلاش نقد برای دست یافتن بمعما دشوار میشود و اینجاست که پای روانشناسی درمیان میآید و پای جامعه شناسی و تاریخ که بی مدد آنها هیچ شعر را نمیتوان بدرستی شناخت، ونقد خارجی[۲۲] همین هاست. مع‌هذا آخرین سخن رامنتقد همیشه باید از خود شعربشنود: ازشعر که هرگزدورغ نمیگوید، آن‌هم بیك منتقد. و این است آنچه منتقدان آنرا نقد داخلی[۲۳] میخوانند و شك نیست کـه تنها از ترکیب و امتزاج این دوشیوه است که نقد شعربـه هدف خود نزدیك‌میشود. با این همه، جایی که صحبت از نقد و نقادی در شعر قدماست درین باره باید احتیاط بخرج داد. احتیاط در سنجیدن روزگاران‌گذشته بامیزانهای تازه. یك‌اشتباه بزرگ‌گه‌گاه درنقادیبان‌ما هست‌که میخواهند با معیارها و انگاره هایی‌که آوردهٔ تمدن و فرهنگ اروپایی است آثارقدیم شرق را ارزیابی کنند. این‌کار بی شك گمراه کننده است وحتی خطرناك. ادیب‌جوانی که دردانشکده درس میخواند یك روز بمن گفت که گمان میکند نه عطار را! میتوان شاعرخواند نـه

نظامی را. حتی میپنداشت که شهرت و قبول فردوسی هم پایهٔ درستی ندارد و فقط مبتنی است بر تمایل عامه به پهلوان پرستی . عطار را بسبب بـی قیدیهایی کـه در قصه‌هایش هست و آنهارا گه‌گاه ناهماهنگ میکند و باور نکردنی، ملامت میکرد و نظامی‌را بجهت علاقه یی که نشان داده بود به اسکندر و بـه خسرو پرویز- دو خود کامه کـه حتی دومی بعقیدهٔ او کمتر از اولی به حیثیت ایران لطمه نزده بود. در مقایسه با بهشت گمشدهٔ میلتون* ـ که وی گمان داشت شاعر در سراسر آن ستیز بین خیر وشر را نشان داده است ـ شاهنامهٔ فردوسی را هم اثری میدید کم عمق و بی‌سبك و فاقدهدف و نقشه . نظیر این قضاوت را جوانان بسیار دارند و گه‌گاه‌حتی‌از این‌هم‌تندروترند: گمان میکنم اشتباه این ادیب جوان دراین باره‌ناشی ازاین‌نکته بود که‌میخواست- مثل غالب جوانان‌ما- با میزان ها و ارزشهای اجتماعی و حتی فنی عصر خویش در بارهٔ آثار کسانی قضاوت کند که آنها ارزشها و میزانهایی دیگر برای کارشان داشته‌اند. اصول‌قصه سرایی چنانکه نویسندگان امروز بیش وکم آنرا رعایت میکنندفرآوردهٔ‌عصرماست آن‌هم ازتجارب قرن‌های دراز واگر عطاررابپاس‌این اصول‌تازه ملامت کنندمثل آنست که برجالینوس‌وبقراط اعتراض‌نمایند که از کشفیات پاسنورراجع بمیکرب‌اطلاع، نداشته‌اند . ملاحظات‌قومی‌ونژادی‌هم که افراط درآن حتی دنیای ماراگرفتار آفات مهیب کرده‌است درعهدنظامی هنوزنقشی را که‌امروز در ایجادجنگهای خونین‌موحش‌برعهده‌دارد تحویل‌نگرفته‌بودزیرادرآنوقت که‌عهدجنگ‌ های‌صلیبی‌بودسلف‌ناهکارترش‌این وظیفه رابرذمه‌داشت: تعصبات دینی.

---

* Milton, *Paradise Lost*.

در اینصورت نمیتوان از نظامی گنجوی هم انتظار داشت که مثل یك میهن پرست‌دو آتشهٔامروزی‌مااسکندر را گجستك[۲۴] بخواند وخسروپرویز راهم بسبب آنکه جنگها وعیاشی‌هایش مقدمه‌یی شدبرای سقوط‌مدائن بدست اعراب، بااوبیك‌چوب براند . میلتون‌هم اگر در منظومهٔ خویش دائم به‌مسألهٔ نزاع خیروشر مینگرد بحوادث واوضاع‌زمانهٔ خویش نظر دارد در حالی‌که فردوسی چنان قصدی نداشته است و در آن زمـانها شعر ـ خاصه درایران ـ در خط این‌عوالم نبوده است . بنابراین براو جای ایراد نیست . حتی میزانها وارزش‌هایی هم که قدما داشته‌اند ـ از قدامه وعبدالقاهر تا وطواط وشمس قیس ـ میراث بـازمانده‌یی بوده است ازپیشینیان‌خودشان وبی‌شك نمیتوان آنها را، بی‌هیچ‌تغییر، در نقد شعرو ادب قرن‌های اخیر بکاربرد. چون باوجود رکود نسبی که درادب وفرهنگ قرون اخیرما حکمفرما بوده است بازدر ذوق‌هـا وفکرها آن اندازه‌تحول‌واختلاف‌واقع‌شده است که‌تجدیدنظری درمیزانهاوارزش‌ها لازم آمده باشد . بهرحال‌درقضاوت‌راجع بشعر هردوره وهرقوم‌ارزشها ومیزانهایی‌خاص درکارست که‌منتقد بایدآنهاراپیدا کند وبازشناسدورنه داوری بخطا خواهدکرد . بعلاوه آن‌قاضی که یك قانون تـازه را ـ به تعبیر اهل‌عدلیهٔ خودمان ـ عطف بماسبق کند یا بکلی مغرض است یا نادان. ازاینها گذشته منتقد حق‌ندارد که دائم سعی کند شاعر را بشکل خود بشکلی که خود میپسندد درآورد بایدبکوشد تا اورا چنانکه‌اوست ـ وچنانکه‌هم اومیخواهد ـ بشناسد ونشان دهد .

۲

شعر و ادب

عروض وقافیه و بدیع علم‌هایی هستند که در ادب کلاسیك اسلامی ازعربی وفارسی وقوف بر آنها مقدمه‌یی شمرده میشده است جهت نقد شعر ، یعنی شناخت نیك و بد آن . اگر علم بلاغت یعنی معانی و بیان را در آن شمار نیاورده‌اند سبب آنست که آن علم اختصاص بشعر ندارد مشترك است درهر دوصناعت نظم و نثر. اما آنچه بایسته بوده است برای شناخت شعر نزد قدما عبارت میشده‌است ازعروض وقافیه و بدیع.

شمس قیس نقدالشعر را بمنزلهٔ خاتمه ونتیجه‌یی آورده است در ذیل بحث از عروض وقافیه وبدیع. چنانکه نزد خوارزمی هم نقدالشعر عبارتست از بیان محاسن بدیعی و معایب شعر و آن مبحث را وی نیز بلافاصله بعداز عروض و قافیه آورده است و دنبال اصطلاحات آنها . قدامه‌هم که برای عروض وقافیه چندان اهمیتی قائل نشده‌است نقدالشعر را بمنزلهٔ اصل و اساس علم شعر تلقی میکرده است . غالب ادیبان دیگر هم، عربی‌زبان یافارسی زبان ، بیش‌و کم همین تلقی را از شعر وعلوم راجع

بآن داشته‌اند . نهایت آنکه برحسب آشنایی با علوم یونانی ـ مخصوصاً منطق ـ دیدشان درباب شعر با دید ادبا گه‌گاه تفاوت پیدا میکرده است . درهرحال هم این طرز تلقی از نقد شعر قابل بحث است وهم تصوری که قدمای ما داشته‌اند از خود شعر . پیش ازغور در عروض وقافیه شاید بحث درباب خود شعر ضروری ترست . در تعریف شعر گفته شده است عبارت است ازکلام موزون ومقفی که دارای معنی باشد یا چیزهایی شبیه باین تعریف با تفاوتهای جزئی در بیان[۱]. این تعریف شعر است از جهت شعر بودنش . از آن جهت که مقابل است با نثر ـ کلام غیرموزون . اما از جهت کلام بودن درین تعریف دقتی نشده است . مثل این است کـه تعریف کننده احتمال نمیداده است در ابن باب تردیدی پیدا بشود نظیر آنچه پیدا شد برای موسیوژوردن✿ ـ یك نودولت ساده‌لوح در تآتر مولیر ـ✿ که خیال کرد حتی وقتی به نوکرش میگوید کفش‌های مرا بیار کلامش نثرست[۲] .

درین تعریف توجه بیشتر به موزون بودن کلام است اما ازاینکه کلام باید چه خاصیتی داشته باشد تا آنرا بتوان قابل این دانست که نثر خوانده شود یا نظم چیزی درین تعریف نیامده است و البته مراد کلامی است که تعلق به مقولهٔ ادب دارد نه بحرفهای عادی . اما شعر از جهت شعر بودنش مطابق این تعریف احتیاج دارد به وزن وقافیه. ازجهت کلام بودن هم به عقیدهٔ قدما حاجت داشته است باینکه گوینده از آن کلام قصدش تدبیر و تصرف در نفوس باشد ، بعلاوه صنعتکاریهایی هم آنرا ازحدود حرفهای عادی خارج کند. تأثیر در نفوس شرط مهم است در شعرو

✿Molière ✿M. Jourdain

درهرسخن که تعلق به‌قلمرو ادب دارد واین همان‌قوه مرموزی است که‌سحر بیان‌را سبب‌میشود وریمون لول* حکیم قرون وسطی از آن تعبیر میکند به کیمیای سخن[۳] . این تصرف درنفوس درشعرو تاحدی در هرگونه هنر واقعی یك شرط است : یك‌شرط اساسی. شعر در واقع وقتی به غایت خود نائل میشود که در نفوس تصرف کند وتأثیر ، یعنی عاطفه وخیالی راکه در آن هست به دیگران سرایت دهد . آنچه شعر درنفس انسان برمیانگیزد البته‌ممکن‌است که یك حس زیبائی باشد یا زشتی‌یك عاطفه شدید باشد یا یك‌درد مستمراما شرط‌اصلی قبول شعرهمینجاست. چون‌شعری‌ازقبول‌خاطر بهره‌مند میشود که‌درنفوس‌بیشتری‌تأثیر کند.شاعر هرقدر بیشتردربین‌عامه برای‌خود همدرد پیدا کندهمان‌قدرقبولش بیشتر است. ازاین‌روست‌که نمیتواند- بقول معروف -توی‌برج‌عاج[۴] باشدزیرا دربرج‌عاج‌چاره نداردجز آنکه فقط برای‌خود ، برای‌رفع تنهایی‌خود آواز‌بخواند . اماکدام انسان هست که‌نخواهد درتنهایی خویش همدمی پیدا کند. همدمی که‌قدراورابداندواوراچنانکه هست‌بشناسد؟ همین‌حس است کـه او را و امیدارد از برج عاج خویش بیرون آید . با دیگران همدردی پیداکند و همدلی . اینجاست‌که شاعر ناچار توجه پیدا میکند که غیرازاو هم انسان هست‌که بایـد با آنها همدردی داشته باشد و در عین حال همزبانی . این همزبانی هم شرط عمده است درهمدلی زیرا وقتی شاعِر زبانی‌داشته باشد ناآشنا ، مرموز یا مبهم نـه درد خود را میتواند بیان‌کند نه دردکسی را . گنگ خوابدیده‌یی را میماند دردنیایی ازآدم‌های کر،چنان‌که شاعر گفته است[۵] . البته نبایدگول تحسین‌هایی‌را بخورد که نادانسته وازبیم وحیرت باونثارمیشود . آن هم ازطرف آدم

---

* Raymond Lull

هایی که دهانشان درواقع از یك تحسین ناشی از نوعی حیرت زدگی بازمانده است و چون آنقدراز فهم بیگانه‌اندکه حرف اورا نفهمیده‌اند، حیرت و اعجابشان هم ساختگی است و از ترس آنکه مبادا منسوب شوند به نادانی .

باری شاعر باید زبانش برای خلق آشنا باشد و مفهوم چنانکه اگر کلام‌وی نامفهوم باشد یامبهم ومرموزتمام این‌تحسین‌های«پسافوئی» اورا ازمحکومیت به فراموشی نجات نخواهد داد . بهرحال شاعر با خلق که وجودشان راحتی در برج عاج خویش نیز حس خواهد کرد باید همزبانی داشته باشد و همدلی . البته هر قدر با آنها بیشتر همدلی داشته باشد سخنش نزد آنها بیشترانعکاس دارد وبیشترتأثیر . یك‌نشان شعرخوب آنست‌که درشنیدن وخواندنش آدم احساس کند آنچه شاعر میگوید درد یا اندیشه‌یی است شناخته و آشنا که فقط‌بیان هنرمندانه‌است که‌آن را در شعرروح داده است‌وجلوه . ناچارشعر هرقدر بیشتر دربین مردم همدرد پیداکند نشان آنست‌که بیشتربا انسان سر وکار دارد و با دردهای واقعی او . شاعری که درد ندارد یا از دردی مجهول صحبت میکندکه هیچکس جز اوبا چنان دردآشنائی ندارد در نزد مردم همدلی و همدردی واقعی نخواهد یافت . که میتواندحال بیماری‌راکه بیماریش خاص اوست و هیچکس دیگر هرگز بدان دچار نشده است بدرست درك‌کند ؟ باری تاشاعر بازندگی‌مردم آشنائی نیابد ودردها وهیجان‌های واقعیشان را ادراك‌نکند نه میتواند دربین‌آنها همدرد بیابدونه میتوانددر نفوس‌آنها تأثیرکند وتصرف . سرّ قبول بعضی‌شاعران‌که حتی ازورای قرنها ومرزها در نفوس انسانی تاثیر دارند وتصرف، همین است .همین

که دردی دارند : دردی که همه آن را درمی‌یابند . بعلاوه آنها که آنرا بیان میکنند ، هنر مندانه بیانش میکنند و در بیان آن نیز صادقند ، بی تکلف و بی تظاهر . ازینها گذشته تأثیر در نفوس شرط دیگرش قدرت شاعرست در طرز بیان . در حقیقت بیان شاعرانه است که سخن را از سطح عادی بالاتر میبرد. دیمترموس✿ درست میگوید که هر چیز عادی فاقد تأثیرست واز اینرو تحسین کسی را جلب نمیکند[۶] .

دربیان تأثیری که شعروکلام شاعرانه در نفوس انسانی دارد شواهد بسیار از تاریخ ادبی میتوان بدست آورد . نه فقط از تواریخ عرب که شعر در بین آنها مثل پیام خدایان می‌توانسته است محرک جنگ‌وکشتار شود یادستاویز یاری ودوستی. بلکه در ادبیات تمام اقوام ازین گونه شواهد می‌توان یافت. حتی قاضی‌های دادگاه آتن هم‌درعهد سوفوکلس✿ بساکه تحت تأثیرشعروکلام‌شاعرانه‌نرم میشده‌اند ومتاثر[۷] درکتابهای ادب فارسی هم شواهد بسیار هست از تاثیر شعر در نفوس جباران و اگربعضی ازآنها هم ساختگی باشد و نادرست در آن میان شواهدقابل‌اعتماد میتوان‌این اندازه بدست‌آوردکه اصل تأثیر درنفوس راتاییدکند[۸] . از اینها گذشته اشعار اجتماعی هم هست که درطی چند نسل گذشته تأثیر بارز درنفوس انسانی داشته‌است که‌هرچند مثل‌تأثیری که درتذکره‌ها بشعرگذشتگان منسوبست معجز آسانیست لیکن بهرحال محسوس است وقطعی. تأثیراینگونه کلام نه فوری است نه مطمئن اما تدریجاً حاصل میشود ونتیجه‌اش آمادگی‌اذهان است برای چیزیکه شعر آنراتبلیغ میکند. درمسألهٔ رفع‌حجاب زنان، اشعار و تصنیفهای شاعران

✿Demetrius, ✿Sophocles

متأخر ، بی‌شك تأثیر قوی داشت در آمادگی اذهان عامه که بعد ضربت حادثه را باخونسردی قبول کرد. اشعاری کـه در باب وطـن و آزادی در مطبوعات آن زمان نقل میشد لامحاله در عامه حس نفرت و بیزاری را تقویت کرد- نفرت و بیزاری از تجاوز و خیانت را و اینهمه شاهدهاست بر تأثیر شعر در نفوس .

البته در شعر نظارت بروزن و قافیهٔ آن مربوط است به دو علم عروض و قافیه اما نظارت بر ظرافت‌ها و صنعتگریهایش تعلق بیك علم دیگر دارد که قدما بآن اهمیت بسیار میداده‌اند : علم بدیع . جنبهٔ بلاغت کلام هم نظارتش برعهدهٔ معانی و بیان بوده است و این دو صنعت چون بهرحال مخصوص شعر نبوده‌اند جزو نقد الشعر قدما بشمار نیامده‌است بدیع هم درست است که در نثر -گه‌گاه حتی بحد وفور- نیز بکار میرفته است اما آن را غالباً صنعت شعر میشمرده‌انـد و استعمالش را در نثر بمنزلهٔ نشان تلطیف نـثر میدانسته‌اند - یعنی اینکه بشعر نزدیکتر بشود. در واقع گرایش بشعر - یعنی باینکه همه چیز رارنگ شعر بدهند -در ادب اسلامی واقعیتی است جالب . این شوق و ولع نثر باینکه اخذ و جذب بعضی عناصر شعر را وسیله یی‌سازد برای فاخر کردن و بالا بردن خویش در تمام ادوار ادب کلاسیك - مخصوصاً دورهٔ انحطاط آن - مشهودست . نه فقط سجع و ترصیع در نثرهای رنگین مخصوصاً در مقامات وسلطانیات- آن نثرها را بصورت شعر نزدیك میکرده است بلکه کار نثر نویس گه‌گاه هم منجر میشده است به حل اشعار و استشهاد بآنها در نثر . بهرحال گرایش نثر - نثر فنی- به عناصر شعر حاکی است از برتری شعر در تصورعامه . علت آنهم ظاهراً این بوده است که شعر

بسبب تقیدش -به بعضی حدود مثل وزن‌و قافیه وصنعت- خیلی بیش‌از نثر میتوانسته است‌چیزی‌طرفه و نادر وفاخر جلوه‌کند وطبعهای تجمل پرست طالب و خواهان چیزهایی هستند که در دسترس همگان نباشد و تا اندازه‌یی بعده یی محدود اختصاص داشته باشد . از اینرو بوده‌است که نثر ساده وعادی‌هم -که‌تا حدی بیشتر در قدرت عامه هست- کمتر مورد تقاضا بوده است تا نثر فنی . در واقع این مطالبهٔ امر طرفه ونادر -که تفنن و تجمل همانست- نه اختصاص بگذشته دارد نه انحصار به ادب در همه شؤون زندگی‌هست وناشی است از غریزهٔ تجدید طلبی- اگر بتوان این‌گرایش فطری انسان رابه چیزهای تازه بدین نام خواند.

اما ادب درهرصورت متضمن نوعی تصور اشرافی وتفنن است حتی خودکلمه هم - ریشه‌اش - شاید از یك تصور اشرافی و تجملی خالی نباشد . درواقع ریشهٔ آنرا ازاَدْب گرفته‌اند -که مأدبه از آنست یعنی دعوت وسور و این نکته حاکی است از وجود مفهوم تجمل در ریشهٔ آن . قول کسانی که پنداشته‌اند اصل آن ازریشهٔ دأب (= سیره و رسم) اخذ شده است ودرواقع لفظ ادب‌را بصورت یك‌مفرد فرضی ار هیأت آداب- جمع‌دأب- ساخته‌اند[۹] مقبول بنظرنمی‌رسد. مرادف قدیم پهلوی وفارسی آن‌هم آنگونه که‌ریشتر* وکریس‌تنسن* ادعاکرده‌اندآیین است‌که ازمعنی تجمل‌وزینت‌خالی‌نیست وقدماهم‌درموارد بسیاری‌همین

---

* Richter,

* Christensen

لفظرا برای‌ادب بکار برده‌اند. کلمهٔ فرهنگ‌نیز که بقولی‌مرادف‌ومعادل فارسی آنست‌حاکی است ازنوعی تهذیب اشرافی و اینهمه نشان‌میدهد که ادب در هر حال یك نوع ذوق تجملی است و اگر دائم به تجمل گرایش داشته باشدعجب نیست. در حقیقت ادب عربی ـ که منشأ ادب کلاسیك اسلامی است ـ اساساً از دوران جاهلیت عرب عبارت بوده است از نوعی تهذیب وتربیت که انسان را از اشخاص عادی ومعمولی ممتاز میکرده است : مرؤت ، فروسیت ، شعر، خطبه ، تفاخر ، انساب وایام عرب[۱۰].

درآغاز دورهٔ اسلامی ادب فرهنگی بوده است مقابل علم یعنی مقابل‌فرهنگ‌دینی‌ـ که مجموعاًعلم‌خوانده میشده است ـ وبدین طریق ادب سبب تشخص وتعین میبوده است. چنانکه احاطهٔ برلغت ، برشعر بر انساب و ایام عرب در عهد اموی موجب میشده است که یك عرب برسایراقران‌ـ مخصوصاً درمجالس‌خلفا ـ برتری داشته باشد. بدینگونه در عهدی‌که روح بداوت مزیتی بشمار میآمده است ادب قوم عبارت بوده است از حداکثر آشنایی با آن . اما در عهد عباسی ـ از همان اول ـ که غلبهٔ ایرانیگری روح عربیت را بسوی شهرنشینی و فرهنگ شهرنشینان رانده است میزان و معیار ادب هم تدریجاً تفاوت یافته است وتا حدی بصبغه‌آریایی‌گراییده. از اینجاست که ادب عبارت شده است از ظرافت ونازك طبعی واین ذوق ظرافت حتی درشعرهم انعکاس یافته است ـ در مقابل سنت بداوت عربی . ایدئال انسانی که در ادب این دوره و تمام ادب کلاسیك مسلمین منعکس شده است عبارتست از همین ظرافت : ظرافت درلباس ، ظرافت درشراب ، ظرافت درصحبت

وحتی ظرافت درعشق - عشق افلاطونی که نوعی از آنرا الحب‌العذری خوانده‌اند .

این تحول درذوق که تجمل وتفنن عربی را از گرایش‌بزندگی بدوی بسوی زندگی مدنی و لوازم آن سوق میدهد بی‌شك از تأثیر تمدن وفرهنگ ایران است و قرائن بسیار هست حاکی از تأثیرسنن ایرانی درپیدایش مفهوم ادب - ادب کلاسیك. یك نویسندهٔ‌عرب وقتی اجزاء ده‌گانه ادب را برمیشمارد میگویدکه از آنمیان سه تا شهرجانی است (عود ، شطرنج ، چوگان) سه تا نوشیروانی (طب ، سواری و ریاضی) سه تاعربی (شعر، انساب، وایام) یکی‌راهم که میگوید از همه مهمتر است‌قصه و افسانه میداندکه اختصاص به عرب ندارد.[11]

با آنکه قول مشهوری هست حاکی از آنکه ادب دو ثلث از دین است ادب خاصه اجزاءِ غیر عربی‌آن نزد متشرعه چندان مقبول نبوده است . آیا همان سوء ظنی که‌بعضی‌متشرعه نسبت به‌ادب‌داشته‌اند وفی‌المثل یکجا منصور را بسبب برتر شمردن ادب از سنت نکوهش کرده‌اند[12] حاکی نیست ازتوجه قوم باینکه ادب - بشکلی که دراوایل عهد عباسی رایج شده است-رنگ ایرانی دارد ؟...

بعضی محققان تمایل به این‌استنتاج دارند [13] اما بهر حال همین نکته هم‌که ادیب در این زمانها میبایست ازهرچیز بهره‌یی داشته باشد خود شاهدیست بر این مدعاکه تربیت ادیب تا حدی از روی الگوی تربیت و تهذیب طبقهٔ دبیران بوده است در عهد ساسانی . در حقیقت این طبقهٔ دبیران - درعهد ساسانی - انحصار معرفت یعنی هر نوع معرفت را جز معرفت دینی دردست داشته‌اند ومعارف آنها هم چیزی

بوده است در مقابل معارف موبدان . چنانکه ادب ـ معارف ادبا ـ هم چیزی بوده است در مقابل سنت که مسلمین اوایل فقط از آن تعبیر به علم میکرده‌اند . درعهد عباسی که‌تقلید واخذ فرهنگ ایرانی‌اهمیت داشته‌است وایرانی‌مآبی ایدئال قوم حساب میشده است البته اخذ ادب وآداب‌ایرانی‌هم تفنن بوده‌است وتجمل‌وبیهوده نیست که ابن‌مقفع ، آل برمك وآل سهل از پیشروان فرهنگ وادب عصر بوده اند .

در هر حال این ایدئال تجمل پرستی که عبارت بوده است از جستجوی کمال مطلوب درتهذیب وتربیت اشرافی ، مقارن اوایل‌عهد عباسیان تقلیدی بوده است از سنت های ساسانی و در همه شؤون هم بوده . باآنکه نام ساسان وبنی ساسان خودش از محیط اشرافیت‌خارج شد لیکن‌عنوان گدایان شدنش[١٤] درحقیقت نوعی‌واکنش روحی عرب بود درمقابل قوم وتمدنی که وی همه‌چیزخود را بآن مدیون شده بود. درین دوره درنزداشراف قوم هر کاری‌برای خود ادبی داشت یاآدابی: ادب‌الطعام ، ادب‌الشراب ،آداب‌الصحبه ـ آداب‌الحرب والشجاعه... و هر طبقه وصنف هم برای خود ادبی داشت : ادب‌الندیم ـ موضوع یك‌کتاب کشاجم ، ادب‌الکاتب ـ عنوان یك‌کتاب ابن قتیبه . هر کدام ازین‌آداب هم عبارت بود از مجموعهٔ تهذیبی که برای آن طبقه لازم بنظرمیرسید . درین‌زمان مقتضیات‌اجتماعی‌مخصوصاًرواج بازار کاتبان ادب‌کاتب راایجاب‌میکرد. ادب کاتب معیار و میزان بود برای کسانی که طالب ترقی بودند . با این مایه ادب کاتب میشدند و درهای رزق برویشان‌گشاده میشد. کاتب میتوانست‌در دیوان مشغول کار شود ، عامل یا رئیس ناحیه‌یی شود ، صاحب برید یا حاکم ولایتی شود و حتی به

وزارت‌سلطان یا خلیفه برسد. تحصیل‌عایدی‌هم بستگی‌داشت به‌کفایت خودش ومیتوانست مثل‌آن عامل بیکار بصره که حکایتش را در دوقرن سکوت نقل‌کرده‌ام ازکوچکترین شغل درآمد بسیار حاصل‌کند یا مثل خاقانی‌وزیر از عواید وزارت بهره گیرد[۱۵]. ترقی وشهرت خاندانهایی مثل برامکه وآل‌سهل از ورود آنها در خدمات اداری با عنوان کاتب شروع شده بود. احوال‌آنها میتوانست نمونه‌یی باشد که‌کسب ادب و آداب را تشویق کند . از اینرو هدف عمدهٔ بسیاری از مستعدان درآن زمان عبارت بود از نیل به عنوانی که بتواند ایشان را به عضویت در ادارات موفق کند : عنوان کاتب . و البته کمال مطلوب آنزمان هم عبارت میشد از وصول به تهذیبی‌که مخصوص‌کاتب باشد ـ ادب‌کاتب. این ادب کاتب متنوع بود و گونه گون . کسی که طالب عنوان کاتب میشد نمی‌توانست به دانستن لغت و خط عربی اکتفا کند . البته خط خوش و ظریف لازم داشت و گذشته از آن عربیت کامل می‌خواست : علوم لسانی ، صرف و نحو ، بلاغت ، امثال عرب عروض وقافیه ، وانشاء نظم ونثر . بعلاوه شناخت انساب عرب ، ایام وتواریخ عرب وآشنایی با رموزاداره وسیاست هم برای وی ضرورت داشت[۱۶]. ازهمه بالاترچون‌سروکارش باجامعه‌یی‌بودکه باقوانین‌اسلامی اداره میشد کاتب میبایست باقرآن وسنت و با دقایق احکام فقه و کلام نیز آشنا باشد تا درحل مشکلاتیکه درکتابت یا عمل‌برایش ممکن بود پیش بیاید درنماند . بعلاوه آشنایی با اوزان و محاسبات ـ بامقادیر و مساحات و با سایر اطلاعاتیکه انسان را با رموز کارهای اهل صناعات وحرفه‌ها آشنامیکند نیز برایش‌ضرورت داشت .

ارتباط با دربار خلیفه و مراوده باحکام و امراءِ هم آشنایی با بعضی فنون ـ شطرنج و چوگان و سواری ـ را الزام‌میکرد همچنین موسیقی و غناء را که ابن خلدون میگوید در قدیم جزو ادب محسوب میشده[۱۷] . گویی خلیفهٔ عباسی ازیك کاتب ادیب همان توقعی را داشته است که خسرو انوشیروان از ریدك خود داشته است : آشنائی با ظرایف هرفن حتی‌اغذیه ، البسه وعطریات[۱۸] . ازاین‌رولازم بود که کاتب و ادیب از هر چیزی بهره‌یی بگیرد و از هر فنی اطلاع داشته باشد . ابن‌قتیبه میگوید کسی که بخواهد عالم شود باید در یك علم تبحر حاصل کند اما آنکه طالب ادب باشد باید در رشته‌های مختلف‌تفنن نماید[۱۹]. این تفنن در رشته‌های مختلف که برای کاتب ضرورت داشت برنامه‌یی شد برای بهترین ومطلوبترین ادب‌ها. چنانکه درتعریف ادب: مطلق‌ادب ـ گفته میشد عبارتست ازبهره‌داشتن از هرفنی والبته این تربیت عالی ـ که یادآور تهذیب دبیران بود در عهد ساسانی ـ معیار ونمونه شد برای هرنوع‌تربیت وتهذیب دنیوی. چنانکه شعرا ، علما ، اطباء ، منجمین ، مغنیان ، فلاسفه ، وحتی فقها هم جهت آنکه بتوانند نزد خلفا و سلاطین برای خود جایی بازکنند خود را باین ادب محتاج میدیدند و این‌ادب هم در آثارهمه ـ حتی در فلسفه و تفسیر وفقه و طب ـ منعکس شد و مخصوصاً شعر را که بیش از سایر فنون جلوه‌گاه آن بود تبدیل کرد بیکی از تجملهای درباری . مخصوصاً که خلفاءِ و سلاطین از این بلندگوی جاندار ـ که شاعر خوانده میشد ـ استفاده می‌کردند برای نشر محامد ومقاصد خود . بدینگونه بود که ادب عربی در عین آنکه همچنان عربی مانده بود تحت تأثیرسنت‌های ایرانی واقع شدوتجمل

اشرافی ادب درشعر - که پیش از آن رنگ جاهلیت و بداوت داشت - رفته رفته‌تأثیر بخشیدوشعر تدریجاً مهمترین صناعت ادب شد باصبغه‌یی اشرافی . وجود این تمایل اشرافی است که درتمام‌دنیایك ادب کلاسیك بوجود آورده است وقواعد موضوعهٔ ادبی راهم- همانطور که نیچه✽ دربارهٔ اخلاق‌مسیحی می‌گفت - حافظ و پاسدار آن کرده‌است[۲۰]. البته بروز این تمایل لازمه‌اش آن نیست که ادب کلاسیك همیشه و درهمه‌جا فقط اشرافی محض باشد و یا ستایشگر وترجمان فکر و زندگی طبقات خواص. بعلاوه تأثیرات‌متقابل‌طبقات را دریکدیگر وهمچنین‌ناهماهنگی اجزاءِ این طبقات و نیز تحرك و تزلزل دائمشان را هم باید در نظر داشت . از اینروست که نفوذ طبقات عوام و ذوق و ایدئال آنها حتی درهمان سنت‌ها و قواعد موضوعهٔ مخصوص طبقات خواص نیز آشکار است و انکارناپذیر . چنانکه درجنب مبالغه‌پرستی ، واقع گریزی ، و تفنن‌جویی که غالباً نشانه‌هایی است ازغلبهٔ ذوق اشرافی ادب کلاسیك بسادگی بیان ، واقع بینی وغایت جویی هم که از مختصات طرز فکر عوام است گه گاه تمایلی‌نشان می‌دهد. همچنین‌آن رنگ انسانیت واقعی که درقصه‌ها - درترانه‌ها ومرثیه‌ها هست و مشحون است از اندوه‌ها و شادیهای واقعی مردم-انعکاسی است ازغلبهٔ ذوق و ایدئال طبقات عوام درادب وحاکی‌ازآن‌فرهنگ واقعی که بقول‌گورکی✽رایحهٔ‌آن‌همیشه از طبقات پائین ببالا می‌آید و با مشام طبقات بالا هم چندان‌آشنا نیست . درهرصورت ادب - در شکل کلاسیك خود - رنگ اشرافیت دارد و بیشتر مخصوص است به طبقات خواص . سنت‌ها و قواعد آن هم در

✽ F. Nietsche ✽M. Gorky

حکم وسیله‌یی است برای حفظ این ماهیت اشرافی آن . تجسم واقعی این ادب نیزنزد مسلمین درشعرست که برای شناخت درست آن ازقدیم اصول وقواعد مدون گشته است : یعنی علم عروض و علم قافیه که در واقع مهمترین میزان بشمارند درنقد لغوی‌ادبا . البته چون این‌نوع نقد بیشتر نظر بصورت وقالب دارد تا به مضمون و محتوی از یك بررسی سطحی تجاوز نمیکند . بعلاوه چون با مضمون ومعنی شعر کاری ندارد بعضی صاحبنظران آنرا نشانه‌یی شمرده‌اند ازعدول و انصراف طبقات بالای جامعه از غور در واقعیات . اینجاست که بعضی‌نقادان فرمالیسم را بدترین‌انحراف خوانده‌اند و نقدی دانسته‌اند مخرب وخطرناك[۲۱] . منتقد فرمالیست چون خود را حافظ نظامات و سنت های کهن میبیند تا رایحهٔ قالب شکنی را بشنود فوری اسلحه‌اش را برمیدارد برای مقابله با خطر ـ خطر تجدد و بدینگونه غالباً سعی دارد تا راه هرنوع تقلا وتلاش تازه را برشاعر مسدود کند و از اینجاست یك‌نزاع ابدی وبی‌سرانجام ادبی : ـ نزاع قدما و متجددان . با این همه در سوءظن باین‌نقدافراط کرده‌اند. چون نقدی که بکلی ازتوجه به قالب وصورت خالی باشد نقد ادبی نیست نقد فلسفی است و اجتماعی بلکه نقدفلسفه است و نقد مسائل اجتماعی .

درست است که شعر و ادب بهرحال از زندگی جدا نیست اما در آن نباید فقط تصویر زندگی عادی را جست . بعلاوه نقد لغوی ـ فرمالیسم ـ کمك موثری میتواند کرد در استنباط تمام محتوی معنی . همچنین نزاع قدما و متجددان اگر هم نتیجهٔ فرمالیسم ادباست زیانی ندارد چون هم متجددان را از شتابزدگی باز میدارد هم کهنه پرستان را

بخط حرکت میاندازد . بی‌چنین نقدی نه شاعر وخواننده چنانکه باید از منتقد چیز میآموزند نه تمام محتوی شعر بدرستی از آن فهم میشود در هرحال این میراث سنت های قدیـم با تمام تلاء لؤو شکوهی که جنبه اشرافیش بآن بخشیده است امروز بـرای منتقد درحکم تجهیزات ضروریست ـ تجهیزات جنگی . ازآنکه فقط در بعضی موارد استثنائی استفاده از آن لازم است اما بخاطر همان موارد هم که شده است باید همه‌جا سنگینی بارش را تحمل کرد . در واقع امروز بدون آشنایی با این اصول موضوعه نمیتوان کارکسانی را که در زیر یوغ آن قواعد ، آفرینش‌های شاعرانهٔ خود را بکمال رسانیده‌اند ارزیابی کرد . برای کسی که از شعر قدما تمتع میجوید و میخواهد نیك وبدش را بشناسد هم آشنایی با عروض وقافیه لازم است هم با فنون لغت و بلاغت حتی آشنائی با فلسفه با[۱]فوکلور و با تاریخ گذشته هم برای او ضروریست . جز با این آشنایی‌ها نه‌طرز فکر یك شاعرگذشته را میتوان درك کرد نه سبك بیانش را . درست است که حتی گذشتگان هم برای درك درست شعر باموختن رموز این سنت میکوشیده‌اند اما این آموختن در غالب موارد به قصد تمرین بوده است در نقد وشناخت . خود شاعران باین تعلیم کمتر نیاز واقعی داشته‌اند . اعراب جاهلی بدون آشنایی با خط وکتابت رموزصنعت خویش‌را ـ ازوزن وقالب وقافیه ـ میاموخته‌اند وتا عهد ذوالرّمّه و امثال او هم شاعران آشنایی با علم و کتاب را برای آموختن فنون شاعری لازم نمیدیده‌اند[۲۲] . در واقع بر رغم توصیه و تأکیدی که صاحب چهار مقاله دارد در اینکه شاعر تازه‌کار باید کتابها بخواند[۲۳] وشعرها حفظ کند شاعر واقعی میتوانسته رموز فنون وسنت

شعر را از راه گوش فراگیرد حتی بدون آشنائی با خط . در دورهٔ تألیف لباب‌الالباب شاعری در بخارا بود بنام فهیمی کـه عوفی او را با عنوان مجلل « الحکیم مجدالدین » هم خوانده است[۲۴] وی امّی بود وسواد نداشت با اینهمه بشهادت همین عوفی کسی انگشت بر حرف او نتوانست نهاد . آیا بسبب همین بی سوادیش بود که هم بقول عوفی جمله معانی او بکر بود وجمله الفاظ او منقح ؟ در هرحال این حکیم امّی یك پیشرو وراهنما بوده‌است برای‌امثال قنبری نیشابوری در عهد دولتشاه[۲۵] وشعرای عامی عهدصفویه وکسانی مثل شاطرعباس صبوحی درعهد متأخر که با بیسوادی در فهم و رعایت سنت‌ها از دیگران عقب نمیمانده‌اند . با اینهمه چنین بنظر میآیدکه ازشاعران کسانیکه با رموز فن وسنت از طریق آموختن‌ادب آشنا شده‌اند بهترمیتوانسته‌اند در فنون مختلف شاعری قدرت نمایی‌کنند وبیشتر آزادی واقعی را ــ در بیان هر نوع فکر تازه ــ حس میکرده‌اند .

۳

شناخت شعر

پیش از بحث در نقد و سبك شناخت خود شعر لازم است و تعریف آن. البته باید توجه داشت که شناخت تفاوت واقعی بین شعر و نثر کاریست ظریف و بدون غور کافی در صناعت انشاء هرچه درین باب گفته آید بقول عزرا پوند✿ ناقص است و بی‌فایده [۱]. با اینهمه میتوان پذیرفت کـه در شعر و همچنین در نثر و در هـر اثر هنری بهرحال یك شرط عمده هست؛ آن عبارت است از معنی و قصد. کلام خواه موزون باشد خواه غیر موزون خواه مقفی باشد و خواه بی‌قافیه وقتی شعر خوانده میشود که گوینده در سرودن آن قصد آوردن وزن و قافیه ـ ساختن شعر ـ کرده باشد وگرنه کلامی که بی قصد ـ و بدون اینکه عمدی در کار باشد ـ موزون و مقفی شده باشد مثل حرکت یا اثر انگشت است که فرضاً بی‌هیچ قصدی منتهی شده باشد بصدایی موزون یا تصویری موافق با یك چیز ـ که البته آنها را نمیتوان موسیقی خواند یا نقاشی. همچنین هذیان بیخودانه ممکن

✿— E, Pound ,

است موزون و مقفی باشد ـ و حتی خیال انگیز ـ اما مادام که گوینده از روی شعور آنرا بیان نکرده باشد درشمار شعر نیست واز اینجاست که در تعریف شعر بعضی گفته اند که باید قصد گوینده هم گفتن شعر باشد. چنانکه کلام خدا ـ قرآن کریم ـ هم با آنکه دربعضی اجزاء آن چیزهایی ازنوع وزن وقافیه ممکن است دیده شود شعر نیست از آنکه نه کلام انسان است و نه قصد گوینده‌اش شعر بوده است. البته ادعای گوینده و کنجکاوی ودقت شنونده میتواند ناظر برین امر باشد که آیا گویندهٔ کلام قصد شاعری داشته است یا نه وهمین برای نظارت بر آن کافی‌است . اماتعریف شعر ـ یعنی ایراد یك‌تعریف دقیق جامع ومانعی از آن ـ کاری‌است‌دشوار. اینکه‌شعر کلام‌موزون باشدیاموزون‌ومقفی‌هردو مشهورترین وقدیم‌ترین وصف شعرست . حتی ارسطو میگوید که مردم عادت کرده‌اند بین شعرو کلام‌موزون‌حکم‌به اتحاد کنند[۲] وهر کلام‌موزون را شعر بخوانند اگرچه مضمون‌آن علم طب باشد یا حکمت طبیعی . درصورتیکه طب یا حکمت مادهٔ شعر نیست ماده عالی و غیر عادیست برای حرفهای عادی .

اینجا نکته‌ایست محتاج تأمل . فایدهٔ کلام بطور کلی عبارتست از اظهار مافی‌الضمیر از طرف گوینده بهر یك از دو طریق خبر وانشأ. البته محتوی خبر که بهرحال محتمل صدق و کذب است ممکن است یك‌امرعادی‌راجع بزندگی‌روزانه باشد یامثلاً یك قضیه‌مهم‌هندسه یانجوم . اما بهر صورت کلام کلام عادی است وگرچند موزون باشد وحتی مقفی . انشاءهم که متضمن طلب است ممکن است راجع باشد بیك‌امرعادی ـ مثل‌امر کردن مستخدم بکاری یانهی کردن کودك‌ازچیزی ـ و هم ممکن هست کاری باشد فوق‌العاده مثل استمداد برای فرونشاندن

حریقی یا استرحام برای نجات یك مریض . در تمام این‌موارد گوینده کلام عادی بکار میبرد حتی اگر چه کتاب بنویسد در طب و ریاضی یا در فلسفه ویا درنحو و صرف یاتاریخ. اما وقتی هم هست که کلام غیر عادیست و آن جایی است که گوینده میخواهد مجموع کلامش - یا حتی اجزأ آن نیز -در خیال و عاطفهٔ دیگران تأثیر و تصرف کند خواه‌منتهی شود به اقناع و تحریك دیگران مثل خطابه‌وخواه مجرد تأثر باشد مثل شعر وقصه . کلام‌گوینده درین مرحله کلام عادی نیست - خواه موزون باشد و خواه نباشد - اما هرقدر قوت تاثیر والقاءِآن بیشتر باشد بیشتر از سطح کلام عادی بالاست . این کلام‌غیر عادیست که موزون آن‌شعر خوانده میشود وغیر موزونش نثر. اما خودآن چه نام دارد ؟ بدبختانه نام خاص مناسبی ظاهرا برای آن وجود ندارد و همین معنی است که ارسطو هم در فن شعر میگوید اسم مخصوصی برای‌آن درزبان یونانی نیست . البته کلمه ادب یا ادبیات هست اما آن نیز نه جامع است نه مانع . همین نبودن یك‌نام مشترك سبب شده است که در فهم و شناخت شعر- و تمیز آن ازنثر - اختلاف پدید آید. باری قیدوزن از قدیم در شعر لازم شناخته میشده است بدون آنکه وافی باشد . قافیه را هم - لااقل بسیاری اقوام - جزولوازم شعر دانسته‌اند اگرچه شعربی قافیه‌هم حتی ظاهراً در خود ایران از قدیم سابقه‌داشته است[۳] .

درهرحال باوجود اهمیت‌وزن وقافیه درشعر، تعریف شعر باینکه کلام موزون و مقفی است چنانکه ابن خلدون هم توجه داده است[٤] درواقع فقط نزد عروضی‌ها درست است وازلحاظ بلاغت کافی نیست بعضی هم‌قید خیال‌انگیزبودن رابرآن افزوده‌اند[۵] اماظاهراً این قید لازم

نیست از آنکه هم‌وزن و آهنگ که درشعر هست‌خودش‌خیال انگیزاست هم‌قافیه وتکرار وتجدید آن نوعی آرامش میبخشد که در خیال وعاطفه تأثیر دارد . بیان شاعرانه هم ـ ازتشبیه و مجاز ـ جنبه خیـال انگیزی دارد. بعلاوه شعر ـ لااقل آنگونه که درادب کلاسیك اسلامی هست ، فارسی وعربی ـ حاجت بقصه وخیال انگیزی آن ندارد . بدینگونه قید خیال‌انگیز بودن‌هم ـ که‌امثال نظامی عروضی وخواجه نصیر آورده‌اند درتعریف شعر ـ ضرورت‌ندارد و چیزی‌را روشن نمیکند[۶]. بعلاوه این خیال انگیزی وافی هم‌نیست چراکه مخاطب شعر همیشه و تنها خیال یاعاطفه نیست. اشعاری‌هم‌هست که درآنهاغیر ازخیال وعاطفه وعلاوه‌بر آنها عقل‌انسان نیزمخاطب‌است‌ودرآن مواردشاعرنه‌فقط‌درعاطفه‌و خیال طرف‌تصرف میکند در عقل‌او هم نفوذ مینماید و آنرا متاثر میسازد . مثنوی ملای روم چنین شعریست وفی‌المثل آنجاکه وی ازحیات‌کائنات واز زبان‌مرموز همهٔ موالید عالم سخن میگوید یامیکوشد امر رستاخیز جسمانی‌راکه اذهان‌عادی ـ وهمچنین‌اذهان حکماء مادی ـ بشدت امکان آنرا مردود جلوه‌می‌دهند ممکن فرانماید و حتی آنرا امری طبیعی و عادی درعالم نشان دهدو خواننده را به قبول آن اقناع نماید تاثیر کلام اودرعقل کمتر ازتاثیرش درقلب‌وخیال نیست . همچنین است خیام و حافظ ، مخصوصا درمواردی که‌از بی‌ثباتی حیات‌وضرورت اغتنام‌وقت سخن میگویند . از شعرای قدیم عرب متنبی در بعضی موارد که کلام اویاد آور گفتار حکماء یونان‌شده است ـ وابوالعلاء معری غالباوخاصه جاهایی که‌از فنای عالم و از تناقضات ادیان صحبت میکند ـ نیز همین حال رادارند و سروکارشان بیشتر باعقل‌است تاحس وظاهر ازهمین‌روست

که ابن خلدون میگوید[۷] شیوخ ماشعر آنها را بچیزی نمیدارند. درحقیقت آن نوع کلام که لونگینوس✿ نقاد یونانی آنرا نمط عالی یا والا میخواند وصفش همین است[۸] . همین که علاوه بر عاطفه و خیال عقل را هم متاثر می کند و آنرا بحالی می اندازد نظیر حال یك صاعقه‌زده: عین حالی که مثنوی برای خواننده ایجاد میکند ودرعین آنکه نه فلسفه است نه خطابه هم مثل آنها درعقل تاثیر میکند وهم مثل یك غزل یا یك حماسه درحس وخیال همچو آسمان که در عالم پندار برسر انسان خراب بشود تمام وجود او رادرزیر فشار عظمت خود پایمال میکند و برای او نه خیالی باقی میگذارد و نه عقلی. تاثیر آن فقط یك لذت حسی نیست مثل تماشای یك باغ گل یا یك چشم انداز زیبا نیست مثل مشاهدهٔ جلال وشکوه یك آتشفشان است یا یك طوفان خروشنده که بیننده را۔ خسارت و زیانش بکنار چون آن امر بدنیای هنر مربوط نیست ـ بحالتی آمیخته ازاعجاب ووحشت دچار میکند .احساسی که والاتر و باجلال‌تر از حس زیبائی است و کسی که با زیبائی عادت کرد دیگر فقط ازاحساس این امر ـ امر والا و متعالی ـ است که بهیجان میآید . چون غالبا از نبوغ تا جنون سر مویی بیش فاصله نیست شاهدی از یك جنون خوف انگیز درینجا می آورم : شنیده اید که نرون امپراطور معروف ، شهر رم را آتش زد تا آن آتش سوزی را از تپه های مجاور تماشا کند و نقاشی . این نرون البته یك هنرمند بزرگ نبود از آنگونه که خودش در هنگام مرگ خود ادعا داشت و تاسف میخورد که با مرگ او دنیا هنرمندی بزرگ را از دست میدهد[۹] اما کسی که رم را آتش میزند تا آنرا تماشا یا نقاشی کند پیداست

✿ Longinus

که ذوقش دنبال هیجانهای‌عادی نیست وچیزی برتر-امروالا یاعالی-راجستجو میکند و گویی فقط نمط‌عالی است که میتواند اورا راضی کند نمط عالی که‌خیال‌وعاطفه راالبته منقلب میکند اماعقل را هم‌دچارانفجار می‌نماید وحس‌لذت واعجابی توأم با وحشت و حیرت در انسان بر-میانگیزد. این‌است‌همان‌حالی که‌مثنوی‌ایجاد میکند. مثنوی که برخلاف مشهور تنها شهر تعلیمی‌نیست‌شعرواقعی‌هم‌هست بالااقل درمواردبسیار. بله دربعضی موارد ازحیث قافیه‌اندیشی ولفظ‌پردازی خلل‌دارد اماهمان است که لونگینوس میگوید شاعر چون باوج نمط عالی پرواز میگیرد عجب‌نیست که‌گه‌گاه‌فروافتد وبزمین نزدیك‌شود. پروازش از آنگونه نیست که چون دائم در ارتفاع اندك است بیم سقوط نداشته باشد[10]. بدینگونه مثنوی یك نمونه است ازشعر که بکلی خلاف‌تعریف بند تو کروچه✿ - نقادمعروف ایتالیائی است‌یعنی در آن دنیای شعر ازفکر و فلسفه‌خالی نیست وفلسفه شعر راتباه نمیکند[11].

باری شعر اگرچه خیال انگیز هست همواره درهمان حدمتوقف نمیماند و گه‌گاه عقل استدلال شناس راهم ببازی میگیرد و اینجاست که نه‌وزن وقاقیه‌حدآن است‌نه‌خیال‌وعاطفه آنرا محدود میدارد. شعرالبته یك‌هنرست- یك‌هنر از انواع هنرها. امامخصوصا باموسیقی و نقاشی ارتباط آن مسلم‌است. بحثی‌هم‌هست که‌ارتباط آن باموسیقی بیشتراست یانقاشی؟ بعضی میگویند نقاشی شعر بیزبان است و شعر درحکم‌نقاشی زباندار. لسینگ✿ درست‌میگوید که‌هرکسی‌اول‌دفعه متوجه شباهت شعر و نقاشی شده است باید آدمی لطیف طبع بوده باشد چون خیلی زود

✿ - B. Croce ✿ Lessing.

ملتفت شده است که این هردوهنر، ظاهر راواقعیت جلوه میدهند واشیاء غایب رابمنزلهٔ حاضر[۱۲]. برخی‌هم شعررا ازموسیقی‌جدانمیدانندوحکم باتحاد میکنند یا تلازم. کلام والتر پاتر* انگلیسی‌هم مشهورست که میگوید تمام‌هنرها به موسیقی‌نزدیك میشود[۱۳] و در بارهٔ شعر هیچ جای تردید نیست. درهرحال شعر یك‌هنرترکیبی است مثل‌رقص مثل‌سینما وتاحدی مثل معماری. چون‌بوسیلهٔ وزن وقافیه برقص وموسیقی‌نزدیك می‌شود وبوسیله تشبیه وتوصیف به‌هنر نقاشی ومجسمه سازی. چنانکه گویی مجموعه ایست ازجوهر تمام این هنرها. باری حکماء یونان - افلاطون و ارسطو - شعر را مثل سایر هنرها عبارت دانسته‌اند از تقلید طبیعت و افلاطون آنرا بعنوان امری که‌درواقع یك‌تقلید ساده از طبیعت است‌وخیلی‌دوراز اصل ردمیکند. البته این‌تقلید ومحاکاةچنانکه‌ارسطو بیان میکند عبارتست از تصویر و توصیف کارها - کار های اشخاصی که‌آن اشخاص ممکنست نیکان باشند یابدان. تصویر وتوصیف هم - که‌میتواند بشکل نقل‌وروایت درآید یا بصورت گفت و شنود - ممکن هست این اشخاص رابدتر ازآنچه هستند نشان دهد یابهتر. در بعضی موارد میتوان گفت شاعری انسان راچنانکه هست تصویر میکندوشاعر دیگر چنانکه باید باشد واین توصیف‌وتصویر شاعرانه ازاحوال واطوار انسان و طبیعت تقلیدست ومحاکاة. البته از بین هنرها نقاشی وحجاری بیشتر باتقلید سروکار دارند شعر وموسیقی کمتر مخصوصاً درشعرتقلید هنرمند - که میکوشدخودرا هرچه بیشتر بطبیعت نزدیك کند تقلیدیست

---

* Walter Pater

ناقص. در چنین حالی شاعر بقول هگل شباهت بآن کرم دارد که هنگام خزیدن خویش میخواهد ازفیل تقلید کند. اما بهرحال تقلید و محاکاتی هم که در شعرهست بگفتهٔ هگل شاید فقط درمورد انواع توصیفی صادق باشد[۱۴] ـ بعبارت دیگر درشعر تقلید و محاکاة وقتی است که شعر مضمونش عبارت باشد ازافسانه[۱۵] یا احوال نفس واوصاف طبیعت که همه آنها سروکارشان با خیالست و عاطفه. لیکن جایی که صحبت از تاثیر بر عقل و تمام وجودست تقلیدو محاکاة تعبیر جامعی ازشعروکار آن نیست ولااقل وضوح ودقت فلسفی ندارد. در حقیت درست استکه درین نوع شعر ـ شعری که از نمط عالی است ـ نیزماده همان است که درسایراقسام هست اما صورت ترکیبی غالباً امریست‌عظیم وبی‌سابقه ـ وآن را به هیچوجه نمیتوان تقلید ومحاکاة‌خواند تقلید ومحاکاة ازآنچه درعالم‌اشیاء ـ دنیای خارج‌ازوجود شاعرـ هست. این‌را میتوان‌خلق‌خواند: خلق بآن‌معنی که درحکمت‌مشائی گفته‌اند یعنی‌افاضه‌صورت برمادهٔ موجود. اینجاست که شاعروآفریننده دریك ردیف مینشینند وازینجاست که گفته‌اند شاعر برای خود دنیایی خلق میکند ورای دنیای عادی خالی‌ازعیوب و نقائص آن. در واقع ازبین تمام هنرها هیچ یك بقدر شعر آزادی واقعی به هنرمند نمی‌دهد نه موسیقی بابلند پروازی که دارد این معجزه را تحقق میبخشد نه نقاشی ـ باوجود بی‌بندوباریهای جسورانه‌اش. مثل‌این‌است که شعر چنان ازقید حدوماده رسته است که نمیتواند هیچ قیدی را بر آفریننده خویش تحمیل کند. برای همین‌است که وقتی شعربرسدهم‌قافیه رامیتوان کنارنهاد هم وزن را ـ یعنی وزن عروضی ادبارا. بله درشعر خیلی‌بهتر ازموسیقی و نقاشی میتوان ازقیود سنت سبکبارشد. این نکته‌یی است

که من از یك برادر کوچکترم آموختم: خلیل ذره . این برادرم که درجوانی رفت یك آرتیست واقعی بود . دائم از غلبهٔ حس و عاطفه جوش و التهاب داشت و دائم در کار آفریدن چیزی بود : آفرینش هنری . بهرسه هنر شعر ، موسیقی، ونقاشی هم یکسان علاقه داشت : ـ علاقه یی توأم با تبحر اما بکلی خالی از تظاهر. وی باآنکه در موسیقی و نقاشی بسنت‌ها و اصول قدیم زیاد پای بند بود درشعر بسنت شکنی میگرایید .

یك روز وقتی مرا ازاین تضاد ودوگانگی طرز فکر خویش اندکی متعجب دید گفت که این نکته تعجبی ندارد . درموسیقی حدود وقیودی هست که علیرغم هنرمندو در خارج ازحدود اندیشهٔ او بوجود آمده‌است ازجمله محدودیت حنجره وتار آواها ولزوم تبعیت ازتکنیك سازهای موجود آزادی زیادی برای خواننده باقی نمیگذارد در نقاشی هم سرو کارهنرمند بادنیائی است نامحدود که وی بایدبکمك چندرنگ انگشت شمار ـ با وجود تنوعی که درآنهاهست ـ وبکمك صفحه‌یی که بهرحال خودش یك سطح بیش ندارد چنان دنیای نا محدودی را تصویرو تقلید کند . دیگر کجا برای او آزادی قابل ملاحظه‌یی باقی‌میماند ؟ ازآنمیان تنها شعرست که با کمك ذخیرهٔ تمام نشدنی الفاظ زبان، تمام‌دنیای نامحدود معانی را میتواند بیان کند . ازاینروست که هنرمنددرشعرخیلی بیشترازسایرهنرها آزادی واقعی حس‌میکند. چیزی که درهیچ هنردیگر باین اندازه دست یافتنی نیست . بله حق با او بود هیچ هنرمند دیگر بقدرشاعرقدرت وامکان آفرینندگی نداردیعنی‌قدرتِ بخشیدنِ صورتهای تازه را بمادهٔ فکر. البته‌آن صورت یا صورتهایی که شاعر بعنوان یك آفرینشگر به‌ماده ـ یعنی فکرخویش‌ـمیبخشد لفظ نیست معنی است :

معنی که فکراو را شکلی خاص ـ زنده و قابل بقامیدهد خواه آن شکل را به لباس لفظ هم دربیاورد خواه نه . بند تو کروچه نقاد ایتالیائی که شعروهنررا عبارت میداند ازشهود درواقع نظرش بهمین معنی است[۱۶] چون‌درواقع شاعرشعرخودرا اول میآفریند وبعد میسراید . چنانکه اگر هم نسراید باز هم شاعرست منتهی‌کاراو وقتی تمام شمرده میشود که آفریدهٔ او برای اذهان دیگرهم محسوس باشد و قابل لمس : یعنی به لفظ و بیان درآید .

لفظ البته یك لباس است برای بدنی که عبارت باشد از معنی اما این بدن مجرد بدون لباس هم‌برای دیگران نه مرئی است ونه محسوس ازینجاست که لفظ و بیان راکسوت خوانده اندومعنی را چون شاهدی پاکیزه که سرقات شعرایك جامه‌را ازتن آن بیرون میآورد و جامه یی دیگر درومیپوشد[۱۷] باأینهمه چون بی‌لفظ معنی نمایش و جلوه‌یی ندارد لفظ ومعنی ملازم اند و ازینجاست که درشعرباید به لفظ هم مثل معنی توجه‌کرد زیراکه شعرتنها بامعنی‌تمام نمیشود لفظ هم میخواهد وتوجه بهمین جنبه لفظی آنست که عروضی ها را وامیدارد تا در تعریف آن بگویند[۱۸] کلامی است موزون ومقفی که دارای معنائی باشد

٤

معنی و لفظ

ازشعر آنچه وزن و قافیه بر آن وارد میشود عبارتست ازلفظ آن اما البته شعر به لفظ تنها درست نمیشود تا که درتعریف آن عبارت کلام موزون‌مقفی کفایت کند. وزن و قافیه ممکن است وارد بر کلام عادی ـ کلام غیرادبی ـ نیز بشود واختصاص بکلام غیرعادی ندارد. اما لفظ در شعر کسوتی بیش‌نیست ـ کسوتی برای معنی. والکساندر پوپ* شاعر ونقاد انگلیسی نظر بهمین نکته دارد آنجاکه میگوید کسانی هستند که دربارهٔ کتابها ازروی لفظ داوری میکنند مثل زنها که راجع به مردها از روی‌لباس قضاوت مینمایند[۱] باری اگر چه با لباس نمیتوان راهب شد امالباس‌هم درجای‌خوداهمیت تمام‌دارد وجلوه ونمایش‌وجود بدن‌جز به لباس نیست. البته بشرط آنکه در زیر لباس هم چیزی وجود داشته باشد. نه آنکه لباسی باشد خالی، مثل آنکه شاعر گفت: که نمانده است زیرجامه تنی.

---

*—Pope, Alexander.

راجع بهمین لباس لفظ است که قدما مکرر تأکید کرده اند به لروم لطافت آن. چنانکه آنرا ـ لفظ شعر وظاهر آنرا ـ مقایسه کرده‌اند با حله ـ با حله تنیده ز دل بافته زجان. صناعت شاعری را ازاین حیث است که بعضی همچون مؤلف المعجم تشبیه کرده‌اند به صناعت نساج[۲]. درهر حال لفظ که وزن وقافیهٔ شعر در آن تجلی میکند البته کسوت وجامه‌یی بیش نیست اما شعر که این کسوت باندام اوست موجودیست که ازتمام هستی او فقط جامه‌اش محسوس ومرئی است پیکرش حالتی دارد مجرد واثیری ـ : معنی. ازاینروست که درشعر اهمیت لفظ که جامه‌یی بیش نیست ازاهمیت معنی که صورت و جوهر واقعی شعرست کمتر نیست وایندورا ازیك دیگر جدا نمیتوان کرد. بااینهمه ازقدیم این مسأله پیش آمده‌است که درشعر ودرادب بطور کلی لفظ مهمتراست یا معنی؟ دراینجا بحث بسیارشده‌است اما حقیقت آنست که درشعر لفظ و معنی همطرازند وهمسنگ. بقول شمس قیس، شاعر بایدنه بآوردن معانی خوب در الفاظ پست راضی شود نه باتیان معانی مبتذل در الفاظ خوب[۳] چنانکه لباس لطیف براندام درشت و پلید خوش آیند نیست لباس خشن هم برپیکر لطیف دریغ است. دراینصورت البته نمیتوان دراهمیت معنی مبالعه کرد، باآنکه معنی صورت وجوهر شعرست. ازآنکه شعر اگرچه با معنی ـ درذهن شاعر ـ تمام است اما فایدهٔ آن که عبارتست ازالقاء بغیر وقتی حاصل میآید که درلباس لفظ جلوه بیابد وبرای دیگران هم محسوس شود ومرئی. ازاینروست که صاحب المثل السائر با وجود ترجیح جنبهٔ معنی[۴] درانشاء خویش توجه خاص به لفظ دارد. بلفظ که در نظر او خادم معنی است. عبدالقاهر جرجانی هم با وجود علاقه‌یی که به ترجیح جانب معنی دارد

ازاهمیت لفظ درجای خود غافل نیست[۵] چنانکه ابن رشیق هم لفظ و معنی‌را تشبیه میکند به‌روح وبدن که ضعف وقوت‌هریك‌از آنها ضعف وقوت آندیگررا هم موجب تواند شد. اما قول عسکری وابن خلدون مبالغه آمیزست که درین مورد لفظ را مهمتر شمرده و پنداشته‌اند که معنی امریست مشترك که بقول عوام توی دست و پای مردم ریخته است وگفته‌اند آنچه سبب مزیت کلام است لفظ است که زیبایی و طراوت آن سبب اعجاب و تحسین شنونده‌میشود[۶] . با اینهمه وقتی نقادان لفظی را میستایند مراد نه‌آهنگ حروف است نه ظاهر وضع لغوی بلکه مقصود تأثیریست که لفظ در ذهن و قلب دارد[۷].

البته درین باب ، لفظ و معنی هردو رعایتشان بایسته است و رعایت‌تعادل بین آنهانیزلازم . معنی‌که البته تا ازحد عادی بالاترنباشد تعلق بشعرنخواهد داشت اما لفظ هم که کسوت معنی است بی شك با آن مناسبت‌دارد . ارسطومیگویدکه لفظ باید از غرابت خالی نباشد ازآنکه مردم چیز هایی راتحسین میکنندکه از دور آمده باشد. دربین مسلمین هم غالباً تأکید شده که لفظ باید بازاری نباشد[۸] – و به قول ابن‌اثیر کثرت‌استعمال‌آن‌را نفرسوده باشد. بعلاوه‌باید بی‌آنکه غریب جلوه کندچنان باشدکه شنونده راگمان افتدکه آن‌چیزیست غیرازآنچه دردست مردم است در حالیکه آن الفاظ در واقع ازهمانهاست که در دست مردم هست[۹] بدینگونه ترجیح هریك ازلفظ و معنی ادعایی‌است مبالغه‌آمیزوگزاف. نکته دراین‌است که بین آنها تعادل باشد و تناسب . البته تشخیص این تعادل و درك تناسب آن ذوق میخواهد ، و ذوق تهذیب یافته . اما ملاك تشخیص در لفظ عبارتست از طبع ، رویت

واستعمال. در صورتیکه ملاك معنی آنست که چون بر عقل صحیح و فهم ثاقب عرضه شود آنرا بپذیرد[۱۰]. البته این توجه ادبا و نقادان باهمیت لفظ و تأکیدی که در پرهیز از بکار بردن الفاظ عامیانه و بازاری کرده‌اند حاکیست ازجنبه تفننی و اشرافی شعر و ادب ـ که سابقاً در آن باب سخن رفت. اما در واقع شعرفارسی ـ مخصوصاً در دورهٔ صفویه ـ بسبب آنکه از انحصار اهل مدرسه خارج شد و در دست بازاریان افتاد ـ خیاط، کفشگر، خرده‌فروش، خباز، آشپز، و سرباز ـ مملوشد از الفاظ و تعبیرات بازاری. چنان که شیوهٔ بیان شاعران ایندوره ـ آنچه سبك هندی خوانده میشود ـ بهمین سبب فاقد آن اصالت و نجابت بیان شاعران اهل مدرسه و شاعران دیوانـی شد و با آنکه اشتمال بر کنایات و بعضی معانی خیالی آنرا گه‌گاه تا سرحد معما میرسانید الفاظ و عبارات بازاری رنگ تازه‌یی بآن داد ـ رنگ رئالیسم ✿. درست است که بعدها ذوق‌های تهذیب یافته ـ ذوق اهل مدرسه ـ که از معانی و الفاظ عامیانه و بازاری پرهیز داشت این شیوه را نپسندید اما درین سبك هرجا که بین لفظ و معنی تعادل و تناسب حاصل شد شعر با وجود سادگی الفاظ مقبول افتاد و مطبوع.

چنانکه شیوه‌های دیگرهم ـ که مخصوص اهل مـدرسه و اهل دربار بود ـ با وجود مختصات خود هرجا بین لفظ و معنیشان تعادل بود همین گونه بود. آنچه سبك عراقی خوانده میشود ـ تحت تأثیر معلومات اهل مدرسه که غالب شاعرانش از آن طایفه بودند ـ تعادلی داشت بین الفاظ عربی با معانی مأخوذ از معلومات عصری شاعران. استعمال استعاره و صنایع بدیعی هم در مواردیکه بین آنها تعادل هست آن سبك

✿ Realisme

را دلپذیر میساخته است . اما سبك خراسانی در آوردن الفاظ غریب وحتی مهجور و احیاناً وحشی چنان بی دریغ بوده است که فرهنگهای غرایب آن - مثل لغت فرس اسدی و شاید لغت گمشدهٔ قطران تبریزی نیز - با شواهدی که از اشعار آن ادوار ارائه میدهد چیزی نیست جز فهرستی از یك مشت لغات مهجور . البته وقتی وصف‌های ساده و تشبیهات و تکرارهای لفظی و معنوی را باین لغات غریب بیفزایند مختصات واقعی آنچه سبك خراسانی خوانده میشود بدست میآید . باری شعر - لااقل در ادب کلاسیك اسلامی - زبانی دارد مخصوص - زبانی که با آنچه در نثر بکار میرود تفاوتها دارد. درست است که فی المثل درفارسی - با ملاحظه اشعار خراسانی و عراقی و مقایسه‌شان با شیوهٔ هندی - ضرورت ندارد که زبان شعر مبتنی باشد بر لغات غریب و بدیع اما بهرحال لغاتی هم هست مخصوص نثر که در شعر استعمال آنها مطبوع نیست و بقول عبدالقاهر آوردن آنها درشعر آنرا ناهنجار میکند . مثلا لفظ ایضاً که عبدالقاهر برای زبان عربی مثال میآورد یا عبارت ماالفرق که ابن خلدون درینمورد ذکر میکند و بقول او شباهت دارد بلغت فقها چنانکه لفظ مهمه هم که مثلا درشعر متنبی و منوچهری بکار رفته است[۱۱] - به اعتقاد ابن اثیر مخصوص شعرست و استعمالش در نثر مطلوب نیست . با اینهمه حد فاصلی که بین زبان شعر و زبان نثر هست در ادوار مختلف تفاوت داشته است و حکیم درین باب موقوف است براستعمال و استقصاء در آن . باری زبان شعر ، اقتضایش آنست که در برانگیختن حس موسیقی و شور و هیجان بیش از زبان عادی - زبان نثر - موثر باشد . این موسیقی - که ممکن است شورانگیز باشد یا آرام بخش - در مجموعهٔ الفاظ

و طرز ترکیب آنها محسوس است چنانکه ذوق تربیت یافته در الفاظ شاهنامه موسیقی شورانگیزی مییابد یادآور حرکت یك سپاه ودرزبان سعدی موسیقی آرام بخشی که حرکت ملایم آب ونسیم را بخاطر میآورد ازاینروست که موسیقی لفظ را نقادان قدیم بچشم اهمیت نگریسته اند واز آن تعبیر به «حلاوة النغمه» کرده اند[۱۲] ـ که تعبیر دیگرش انسجام است ازلوازم فصاحت. اما خود فصاحت تعریفش منفی است یعنی میگویند فصاحت آن است که اجزاء کلام ـ کلمه ـ خالی باشد ازتنافر حروف، غرابت استعمال، مخالفت قیاس، وکراهت درسمع چنانکه ترکیب آن کلام هم باید نه فقط ازتنافر کلمات خالی باشد بلکه نیز ضعف تألیف وتعقید لفظی ومعنوی وتتابع اضافات وتکرار بیفایده هم باید در آن نباشد والبته وصول باین نوع کلام برای شاعر ذوق فطری میخواهد وملکهٔ نفسانی. بدینگونه فصاحت درمفرد آنست که لفظ روان باشد بامخارج حروف آسان فصاحت درمرکب هم عبارتست ازائتلاف الفاظ وعدم تنافرشان. همین امرست که ـ صرف نظرازوزن ـ کلام شاعر راموسیقی میبخشد و برخیال انگیزی و نیروی تصرف آن درشنونده میافزاید. ونظر بهمین خاصیت بوده است که نقادان قدیم دررعایت مناسبت بین لفظ ومعنی تأکید بسیار کرده اند: تأکید دراین که برای معنی رقیق لفظ هم رقیق باشد و برای معنی قوی لفظ جزل. ونیز از همین روست که گفته اند لفظ باید باوزن مناسب باشد و معنی هم باید مناسبت وسازش واقعی داشته باشد باوزن وبا قافیه[۱۳] بااینهمه گمان اینکه هرمضمون ومعنی مناسبت باوزنی خاص دارد یك و هم فریبنده است که علاقمندان و مشتاقان سنت‌های ادبی میگویند و اساس درست ندارد چنان که بحر متقارب رافردوسی و

اسدی برای حماسه بکار برده‌اند نظامی و حافظ برای داستان وساقی نامه بحر رمل مسدس را مولوی مخصوصاً برای مثنوی بکار برده است و بسیاری شعرا مثل سعدی و عراقی گه‌گاه برای غزل. با اینحال اگر پاره‌یی اوزان برای بعضی مضامین مناسبتر بنظر میآید و سازگارتر ، از آنست که در آن موارد موسیقی وزن کاملتر می‌افتد یا بارزتر وجالبتر .

باری توجه بموسیقی الفاظ و لزوم مناسبت تام بین لفظ باوزن نقادان قدیم را غالباً باین نتیجه کشانیده است که شعر را زبانی خاص است غیر از نثر و در هریك از این دو الفاظی بکارست که در آن دیگر نیست اما این فکر که درواقع مولود تمایلات اشرافی در شعرست نزد شاعران و گویندگانی که با عامه ـ نه اهل درگاه و نه اهل مدرسه ـ سروکار داشته‌اند مقبول نبوده است و ازاین روست که در شعر عطار وشعر مولوی هیچ توجه باین نکته نشده است که فلان لفظ استعمالش در شعر مسبوق وجایز هست یانه و نیز بسیارند کسانیکه درمثنوی و آثار عطار بهمین مناسبت که آنها مثلا زبان فرخی یاانوری را تقلید ورعایت نکرده‌اند طعن میکنند اما حقیقت آن است که شعر هرجا از تصنع وتکلف ادیبانه دورباشد وبه‌طبیعت و حقیقت نزدیك زبانش هم از آنچه زبان شعر خوانده میشود ویك زبان قراردادی بیش نیست جدا میشود و درست درهمین مورد است که وردزورث ✿ شاعر انگلیسی میخواهد زبان شعر را بزبان محاوره نزدیك کند ـ برای وصول برئالیسم. وی مجموعه‌یی [۱۴] بنام «اشعار غنائی» ✿ دارد که عبارتست از قطعاتی چنداز خوداو ودوست شاعرش کالریج ✿، ودر مقدمه‌یی که بر

✿ Wordsworth, ✿ lyrical Ballads. ✿ Coleridge.

طبع دوم آن نوشته است مذهب خود را در شعر بیان میکند ـ و آنرا عبارت میداند از بازگشت به طبیعت و واقعیت . برای وصول بواقعیت بعقیدهٔ او شعر باید به طبیعت نزدیك شود . از زندگی سادهٔ روستاییان الهام بگیرد و به حوادث و اوضاع زندگی عمومی توجه کند .

درباب زبان آنهم عقیده‌اش آنست که باید زبانی باشد که واقعا مردم بکارمیبرند، مخصوصاً زبان روستاییان. از آنکه به زبانی سخن میگویند پوست کنده تر و برجسته‌تر[۱۵] وگمان میکنم اگرشعرایی که شعرشان بسبك هندی است نیزمیخواستند مثل ورد زورث ـ وشعرای جدید خودمان- برای شیوهٔ شعر خود بیانیه یی بنویسند آنها نیز فن شعرشان چیزی میشد شبیه باین مقدمهٔ ورد زورث . نهایت هدف آنها عبارت میشد ازبازگشت بزندگی‌روزانه مردم عادی ـ مردم بازار ـ وزبانشان هم زبان اهل بازاربود : چیزیکه نقادان‌قدیم‌ما آنهمه از آن اجتناب داشتند. بااینهمه وردزورث چنانکه کالریج درنقد او- دررساله بیوگرافی‌ادبی* گفته است خودش‌مکرر بخلاف این دعوی عمل کرده است وبسیاری از اشعارش از سبك بیان روستایی خارج است[۱۶] .

باری زبان روستایی ـ و همچنین زبان بازاری ـ هم البته بیش اززبان اهل مدرسه در تحولست از آنکه با زندگی روزانه و حوائج آن بیش‌تر تماس دارد از این‌رو فهم بعضی الفاظ و تعبیرات آن نیز مدتی بعد از استعمال شاعر مثل الفاظ و تعبیرات منسوخ اهل مدرسه مشکل میشود و آن الفاظ و تعبیرات نادر بنظر میآید و غریب . زبان بدویهای عرب هم بهمین سبب - حتی مقارن اوایل عهد عباسیان - گه‌گاه

---

*— Coleridge, Biographia Literaria

محتاج میشده است بشرح و تفسیر- کاریکه راویان شعرمثل حماد راویه وخلف احمر میکرده‌اند و ازهمین روست که مجالس ثعلب ومبرد وحتی امالی قالی و مرتضی غالباً عبارت بوده است از شرح و تفسیرغرایب الفاظ و نیز ترکیبات شعرای قدیم عرب . شعرفارسی‌هم برحسب اختلاف محیط و تفاوت سلیقه‌ها ازقدیم آگنده بوده‌است ازلغاتیکه محتاج میشده است بشرح منتهی دیوان منجیك ورودکی غرایبشان عبارت بوده‌است از الفاظ متروك دری در صورتیکـه مثلا منوچهری ولامعی مفردات و ترکیبات غریبه‌یی که داشته‌اند بیشتر از نوع الفاظ و تعبیرات مأخوذ ازلغت وادب عربی بوده است . چنانکه انوری و خاقانی و نظامی غیر ازالفاظ غریبه مشکل دیگری که در شعرشان هست عبارتست از استفادهٔ دائم آنهااز معلومات و اصطلاحات علمی عصر خویش : ادب ، فقه ، کلام، حکمت، طب،ونجوم . ازاینروست که اشعاربعضی ازاین‌گونـه شاعران از جملـه انوری و خاقانـی محتاج شده است بشروح متعدد و شیخ آذری که قسمتی از جواهر الاسرارش شرح ابیات مشکلست ازداودین قـدماء یکجاگفته است که درخمسهٔ نظامی ابیاتی چند هست که معنی آنها بروی روشن نیست و او درقیامت دامان شیخ را خواهد گرفت تا آن ابیات را برایش تفسیر کند . درحقیقت درغالب اینگونه اشعار و مخصوصا درشاهنامه و خمسه و مثنوی ودیوان سعدی و حافظ که زیاده تداول داشته‌اند قسمت عمدهٔ اشکالی که پیش میآید ناشی است از بیدقتی و عجله‌یی که نسخه نویسان داشته اند درضبط وکتابت .

از اینجاست اهمیت وضرورت نقد متون کـه در واقع مقدمه و اساس هر نوع نقد دیگرست . عیب خط که امکان تصحیف در آن زیاد

است بعلاوه بی امانتی کاتبان که از اصلاح و تصحیح ذوقی در متون ابانداشته انداز اسباب‌عمده بوده‌است دربی اعتباری نسخ. عدم‌رواج روایت ـ که‌شعرقدیم عرب‌را تقریباً چنانکه شاعرگفته بود نگهمیداشته است ـ و شوق به تدوین دیوانهای بزرگ جامع هم مزید شده است بر اسباب فساد.

بی امانتی کاتبان گاه نیز عمدی بوده است و برای اغراض‌فاسد. سری ّ ر ّفاء شاعرعرب برای آنکه عده‌یی ازرقبای‌خود را متهم‌بسرقات بدارد اشعار آنها رادر دیوان کشاجم وارد میکرد یعنی در ضمن‌استنساخ دیوان کشاجم اشعار خالدیان‌را بآن الحاق مینمود تا آن اشعاررامسروق جلوه دهد ومأخوذ از دیوان کشاجم. گاه نیز اینکار غیرعمدی بوده‌است مثل قضیهٔ سنائی که دردیوان مسعود مقداری هم از اشعار دیگران‌داخل کرد و ناچار شد از وی برای این بیدقتی‌خویش عذرخواهی کند[۱۷]. باری این بی‌دقتی کاتبان سبب عمده شد درفساد دیوانهای شعر. ازاین‌رو است که در اشعار قدما قبل از هر نوع نقد و قضاوت دیگر باید نخست متن‌درست ـ عین یانزدیك بعین آنچه گوینده درست کرده‌است ـ بدست آورد، ازراه مقابله وتصحیح نسخ موجود.

این جست وجوی نسخهٔ اصلی هر اثر کاریست سخت که‌خیلی‌ها حوصله و طاقت آنرا ندارند اما بدون‌آن هیچ قضاوت بی‌طرفانه‌دربارهٔ یك شاعر ممکن نیست. بااینهمه‌مردم خیلی کم بآن ابراز علاقه‌میکنند برعکس‌مثل‌اینکه حتی‌دربین جدی‌ترین «آماتورها» هم تمایلی هست که شعر شاعران را طوری که بامذاق خود مناسب میبابند اصلاح کنند. دربن‌باره واقعه‌یی هم‌اینجابخاطرم آمد که حاکی‌است‌ازوضع محیط‌ادبی

تهران در بیست سال پیش . آنوقتها من دانشجویی بودم ولایتی اما کنجکاو وحتی گستاخ . یك روز رفیقی مرا بیك انجمن کوچك ادبی برد که عبارت میشد از یك دسته دوستداران حافظ . آن ایام هم مثل حالا حافظ پرستی یك بیماری بود، امانه بیماری رجال . در آن مجلس یك شاعر معروف که حالا از استادان غزل محسوبست دیوان خواجه رااز روی چاپ قزوینی برای دوستان جوان ـ یا بهتر بگویم برای مریدان کم سن وسال خویش ـ تفسیر میکرد، البته مطابق میل وسلیقهٔ خویش . جالب آنکه ابیات را هم گه گاه مطابق دلخواه خویش پس و پیش میکرد و باصطلاح تصحیح . دعوی داشت که چندان در شعر خواجه تتبع دارد که بیك نظر میتواند درك کند کدام شعر دیوان واقعاً از حافظ هست و کدام نیست . بدون اعتنا باینکه ضبط نسخه‌ها چیست دیوان را اصلاح میکرد ـ تابقول خود آنرا بصورتی در آورد که حافظ اگر به‌بیند آنرا تصدیق کند و امضاء . این استاد غزل وقتی یك بیت خواجه را طوری تصحیح کرد که تقریباً تمام شعر عوض میشد . من گفتم آخر از کجامعلوم که حافظ خواسته است اینطور بگوید ؟ واستاد با خونسردی ادیبانه‌اش جواب داد اما اگر اینجا حاضر بود قانعش میکردم تاشعرش را عوض کند . . . وقتی از پیش استاد بیرون آمدم چقدر غبطه خوردم بحال حافظ که‌توفیق زیارت این شاعر عصرمارانیافت. این است مسأله‌یی که نشان میدهد تهیه متن صحیح یك دیوان لازمست وتا چه حد لازم .

البته درین مقابله که‌برای بدست آوردن نسخهٔ درست باید بین تمام نسخه‌های معتبر موجود انجام داد بی‌شك قدیمیترین نسخه بیشتر مورد اعتمادست اما برخلاف مشهور تنها بدان نباید التفات کرد وتهیهٔ نسب نامهٔ نسخ

موجود غالباً ضرورت دارد[۱۸] .

باری نقد متون اساس هرگونـه نقادیست و بی‌آن هر گونه خطایی ممکن است برای منتقد دست دهد و در آنصورت شاید قضاوتهایی که دربارهٔ یکشاعر و شعر او میشود مبتنی باشد برالحاقات کاتبان و خوانندگان ـ الحاقاتیکه آنها از روی تفنن یا تمرین با همان وزن وقافیهٔ اصل ساخته‌اند وبدان افزوده .

۵

در بارهٔ بیان

وزن و قافیه چیزهایی هستند که شعر را از نثر جدا میکنند اما آنچه شعر و نثر هر دو را که در خاصیت تأثیر و تلقین مشترکند از کلام عادی و معمولی جدا میکند عبارتست از استعمال لفظ در غیر معنی حقیقی. در کلام عادی البته اصل آنست که لفظ در معنی حقیقی بکار رود ـ بقول ادیبان در معنی موضوع له. البته در کلام عادی هم ممکن است گه‌گاه ـ اما بندرت ـ لفظ در غیر موضوع له بکار برود. این امر غالباً یا در توصیف ـ توصیفهای مبالغه آمیز ـ است یا در موارد تشویق و اغراء، مخصوصاً در کار تجارت که بزبان روزنامه‌ها تبلیغات میگویند و «پروپاگاند».

اما بهرحال چون زندگی عادی حاجت به دقت و صراحت دارد استعمال لفظ در غیر موضوع له در آن پیش نمیآید جز در مواردی که بکار بردن لفظ در معنی موضوع لـه وافی بمقصود نباشد یا ـ مثل مورد تبلیغات ـ گوینده هدفش تصرف باشد در عقول و عواطف بشری. درین موارد هم مثل اینست که کلام عادی بطور موقت وارد قلمرو ادب ـ کلام غیرعادی ـ شده باشد. اما در کلام غیر عادی هم استعمال لفظ در

غیر موضوع له اگر چه در نثر رواست اما باندازهٔ شعر مطبوع نیست و ارسطو میگوید چیز هائی که خطابه را خنك میکند وفور اینگونه استعمالاتست در آن [۱]. با اینهمه‌حتی وقتی‌هست که استعمال لفظ درمعنی موضوع له‌کلام را خیال‌انگیز میکند و نثر را نزدیك میکند بشعر واین جایی‌است که‌گوینده تشبیه بکارمیبرد. فی‌المثل‌وقتی‌شاعر دانه‌های‌برف‌را تشبیه میکند بکبوترهای‌سفید ـ که راه خویش‌را ازهیبت باز گم کرده‌اند[۲] ـ انسان بساکه هم سرمای برف را احساس میکند وهم از فکر تماشای پرواز کبوترهای سفید احساس‌لذت و اعجاب میکند. طرفین این‌تشبیه ـمشبه‌و مشبه‌به ـ که هردو هیئت‌مجموعی‌را نشان‌میدهند استعمالشان‌در معنی حقیقی‌است، معنی‌موضوع‌له . اماتشبیه خیال‌انگیز است‌وشاعرانه بعلاوه حاکی‌است‌ازاینکه‌شاعر ـ مثل‌ملك‌الشعراء بهارخودمان ـ علاقه‌یی داشته است‌به‌کبوتربازی[۳]. از آنکه درمشاهدهٔ‌اشیاء ومناظرچیزهایی که بعنوان مشبه به بیاد میآیند وجودشان بحکم قاعدهٔ تداعی معانی حاکی است‌از زمینهٔ نفسانی ذهن شاعر . حکایت مشهوری هست‌که میگوید کردی با دیلمیی‌و یك‌زرگرو باعاشقی و یك‌معلم‌همراه شدند . شب‌هنگام‌ماه‌برآمد تمام . هر یك ازآنها خواست آنرا وصفی کند . زرگر آن‌را تشبیه‌کرد به پاره‌یی زر گداخته که از کوره بیرون آرند کرد شبان بود گفت به قرص پنیر میماند . معلم گفت شبیه گردهٔ‌نانی است‌که از خانهٔ مالداری برای‌معلم هدیه‌فرستند. دیلمی گفت مثل‌سپری است که پیش پادشاه برند و عاشق گفت بصورت معشوق شباهت‌دارد[۴] .

در واقع هر شاعر برحسب ذوق و فکر خویش منظره‌یی را که پیش چشم دارد بچیزی تشبیه میکند و همین است که موجب اختلاف

میشود در دیدها ودرسبکها. بعلاوه تشبیه حاکی است از محیط‌زندگی شاعرو تجارب او. دربیان معنی واحد هر گوینده‌یی مادهٔ تشبیه را از محیط خویش می‌گیرد. فی‌المثل این معنی که انسان هرجاباشد دردست مرگ‌است واگرهم ازمرگ غافل‌است ازدام‌او بیرون‌نیست یك‌تجربهٔ عام است. تورگنیف* نویسندهٔ روس که‌سروکارش باآب‌و رود ودریاست‌در بیان آن می‌گوید مرگ چون ماهی گیریست که دامش را توی آب انداخته است‌ماهی بیچاره درون توراوست ولی می‌پندارد که از حملهٔ صیادایمن‌است غافل‌که هروقت تور کشیده شودزندگی اوپایان‌می‌یابد.[۵] وبدینگونه درهمه‌حال مرگ اورا مثل طعمه‌یی‌تلقی‌می‌کند. همین‌مضمون راطرفه شاعرجاهلی‌عرب چنین‌می‌گوید که‌اگرمرگ‌انسان‌رامهلت می‌دهد و رهامی‌کند مثل آنست‌که رسن را بپای شتر می‌بندند و می‌گذارندش که درصحرا بچرد حیوان خودرا آزادمی‌پندارد ، ونمی‌داندکه رسن‌در دست‌شترچران‌است[۶]. بله‌هرشاعرازمحیط‌خودالهام‌می‌گیردورنگ‌محلی همین‌است . وقتی‌شعری ازابن معتز را برای‌ابن‌الرومی‌خواندند که در طی آن ماه نو را تشبیه کرده بود به زورقی سیمین‌که بارعنبر آن را سنگین‌کرده باشدودرآبش‌فرونشانده. خواننده ، ابن الرومی را ملامت هم‌کرده‌بودکه ازاینگونه تشبیهات درشعر تو نیست . پاسخ ابن‌الرومی بسیار جالب بود و حاکی از توجه او بتأثیر محیط[۷] .گفته بود ابن‌معتز خلیفه است و خلیفه زاده وقتی از زورق نقریی‌و بارعنبر سخن میگوید درواقع چیزهایی را وصف‌کرده است‌که درسرای او وجود داشته‌است اما من‌که یك شاعر سادهٔ بینوا بیش نیستم اینگونه چیزها راکجادیده‌ام

---

* – Turgenev

که یادشان بیاورم؟ در حقیقت این زمینهٔ ادراك قبلی، در تشبیه ـ وحتی در توصیف ساده ـ ضرورت دارد و اهمیت. از اینجاست دشواریی که در مسأله تشبیهات کوران هست ـ کوران مادرزاد که بی ادراك رنگ از آن صحبت میدارند اما بتقلید. مسأله قدیم است ویك وقت هم موضوع صحبت شده است بین ابوعلی مسکویه واابوحیان توحیدی[۸] باری در تشبیه و توصیف استمال لفظ در معنی حقیقی است وتشبیه در واقع اولین وساده ترین طریقه تفنن است در بیان معنی. چون انسان از حقیقت و ماهیت بسیاری از امور واقف نیست و آن چیزها را نمیتواند تعریف کند آنها راتشبیه میکند بچیزهایی که شناخته ترست و آشناتر، و بدینگونه در تشبیه استعمال لفظ در معنی حقیقی است وقصد گوینده توصیف است و تعریف. کسانی که شب در خانهٔ تاریك پیل رالمس کردند توصیف آنها از پیل ازاین نوع است. چون درواقع حقیقت آنرا درست درك نکردند دروصف آن تشبیه بکار بردند تا آنرا ازروی چیزی که بگمان خویش حقیقت آنرا دانسته بودند وصف نمایند[۹] درهرحال درتشبیه بسا که مراد گوینده فقط تعریف باشد ـ گه گاه حتی بقصد مبالغه. بعلاوه تشبیه که چیزی رادریك صفت یاحالت بچیزدیگر ملحق میداردخیال انگیز است. گویی باجادوی خیال آنچه را غایب است و پنهان حاضر میکند وعیان. ازآنکه صفت و حالی راکه در مشبه ظاهر نیست ملحق میکند به حالت وصفت مشبه به که خودش گرچه دورست اماآن صفت وحالت دروی چنان قویست که خیال بیك جولان آنرا ادراك واحضار میکند.

لطف تشبیه غرابت آنست و دوریش از ابتذال. حصول آنهم بدینگونه دست میدهد که وجه شبه امری باشد که زود بخاطر نرسد[۱۰] البته

حتی یك تشبیه غریب وقتی مکرر شد شایع میشود و مبتذل بعد هم‌جزو مایهٔ سنت‌ها میشود و اصالت خود را از دست میدهد . باری در تشبیه استعمال لفظ در معنی حقیقی خویش است اما غالباً در خاطرها تأثیر قوی دارد و اطمینان بخش. از آنکه ذهن را گویی از آنچه پنهان است و نا مرئی به‌چیزی را هنمون میشود که آشکارست و دیدنی و این خود بذهن و خاطر شنونده آسایش میبخشد و اورا بروجود چیزی که نامرئی است و پنهان مطمئن میکند . البته غرابت در تشبیه اهمیت و تأثیر بسیار دارد چون آنجاکه وجه شبه تا حدی پوشیده است خاطر شنونده حاجت دارد به‌پویه و تقلائی تا آنرا بدست بیاورد و از این کوشش خویش هم غالباً لذتی میبرد مثل لذتی که انسان از حل مشکلی پیدامیکند . عبدالقاهر درین مورد میگوید[۱۱] که انسان چیزی را که بعد از رنج وجستجو به دست آورده است بهتر قدر میداند و بیشتر گرامی میشمارد و این نکته ییست درست با اینهمه اگر این غرابت تاحدی باشد که انسان را در فهم مقصود سرگردان کند دیگر تشبیه لطفی ندارد . غرابت البته از اسباب عمده است درزیبائی شعرو درتأثیر آن . اما سرّ این غرابت که تشبیه راجاذبه ولطفی جداگانه میبخشد چیست ؟درواقع حتی درزندگی عادی‌وروزمره هم شاعر نکته‌هایی کشف میکند که از چشم دیگران مخفی است . آیا سبب آنست که وی استعدادی خاص دارد که مردم عادی آنرا فاقدند؟ شایدهم شاعر چون غالباً درزندگی از آنچه‌عادی وروزمره است فراغتی دارد گه‌گاه که بآن مینگرد چیزهایی در آن میتواند یافت که‌چشم مردم عادی از کشف آنها عاجزست و این نکته‌است که هم تشبیه اورا غرابت میبخشد وهم‌توصیف اورا. این‌طرز غرابت‌جویی یك‌جلوه‌اش مخصوصاً

عبارتست از آنچه ادباء تشبیه عکس می‌خوانند . اینکه چشم محبوب را به‌نرگس تشبیه کنند یارویش را با ماه مانند نمایند چیزیست‌عادی که در محاورهٔ روزانه هم نظیرش تکرارمیشود. اما آیا عکس این تشبیه‌ها هم درست‌هست؟ وقتی وجه‌شبه دریك‌طرف‌تشبیه اصل‌است و ذاتی البته در طرف دیگر فرع است وعرضی و دراین صورت عکس ممکن‌نیست یا لطفی ندارد . اما شاعرگه‌گاه بابیانی سحر آمیز فرع را باصل تبدیل میکند و اصل را بفرع چنانکه ذهن خواننده یك لحظه در اینکه اصل صفت متعلق بکدام طـرف است در تردید میافتد وبیشتر متأثر میشود اینجاست که در کلام شاعر آهوی وحشی چشم خویش را از معشوق عاریت میگیردیاگل بوستانی‌نکهت خودرا از دهان اووام میستاندوهمین نکته است که حتی بیك تشبیه سادهٔ عادی هم حالتی میبخشد که آنرا از کلام معمولی برتر میکند و مؤثرتر .

بـاری ، در تشبیه چنانکـه اشارت رفت استعمال لفظ در معنی حقیقی است نه مجازی و ازاینروست که درنثر- و حتی در کلام عادی- نیزهم توصیف رایج است وهم تشبیه . اما آنچه بیشتربشعریا دست‌کم بکلام غیرعادی اختصاص دارد عبارتست‌ازاستعمال‌لفظ درغیرموضوع له - یعنی‌که مجاز لفظی . این‌مجاز لفظی‌هم البته انواع دارد وصورتها اما بهرحال آن تازگی و غرابتی که‌کلام را از آنچه معمولی و پیش پا افتاده است خارج میکند ولفظ رابی‌آنکه وحشی باشد یا منسوخ درنظر مخاطب تازه وبدیع جلوه میدهد دربسیاری موارد ازراه استعمال‌مجاز حاصل‌میاید: یعنی‌استعمال‌لفظ‌درغیر آن‌معانی که همه‌از آن‌میفهمند. وقتی فی‌المثل ازگرمی آتش یاسختی‌آهن سخن‌گفته آیدگرمی‌وسختی‌درمعنی

حقیقی بکار رفته است : معنی موضوع له . امـا وقتی سخن از گرمی زبان باشد یا سختی‌دل ، گرمی و سختی درمعنی مجازی استعمال شده است: ـ مجاز لفظی. البته باید بین‌معنی‌حقیقی و آن معنی که شاعرمجاز لفظی را برای آن‌بکارمیبرد مناسبتی‌هم باشد: ازمشابهت یا رابطهٔ علت و معلولی وجز آنها واین مناسبت‌است که آن را علاقه گویند.

بعلاوه وقتی گوینده میخواهد کـه از لفظ او معنی حقیقی ـ موضوع له ـ فهمیده نشود لازم است نشانه‌یی بدهد کـه مراد او ظاهر لفظ نیست واین نشانه است که آنرا قرینه صارفه میگویند ـ خواه‌لفظی باشد وخواه معنوی . وقتی لفظرا درمعنی مجاز بکارمیبرند اگرعلاقه‌یی که بین معنی حقیقی و نیز مجازیش هست از نوع مشابهت باشد آنرا استعاره خوانند. استعاره در واقع عبارتست ازآنکه لفظی را از معنای حقیقی بگردانند ودریك معنی دیگربکاربرند باستناد یك تشبیه که‌گوینده درذهن‌خویش‌بکاربرده‌است‌بین‌مفهوم‌ظاهری‌لفظ‌ومعنایی که‌لفظرا مجازا جهت‌آن‌استعمال کرده. فی‌المثل‌جایی که‌وصف‌رستم‌ونعرهٔ اوست‌ممکن است شاعر بگوید « برزم اندرون غرشی کردشیر» در اینصورت شیر استعاره است برای رستم اما اگر میگفت « بغرید رستم چوشیر ژیان » فقط تشبیه بکاربرده بود بدون استعاره . درصورتیکه دراستعاره‌هم لابد درذهن خود رستم را اول تشبیه کـرده است بشیر امابی‌آنکه این تشبیه را بلفظدرآوردشیررا که باصطلاح‌مشبه به‌بوده‌است بطورمجاز ـ وبعلاقهٔ مشابهت ـ درمورد رستم بکاربرده است .

بدینگونه مثل‌اینست که ـ بقول جرجانی ـ گوینده درتشبیه ازباب مبالغه مشبه به‌راعین مشبه میداند و از ذکر مشبه خود داری میکند چنان

که گویی استعمال مشبه به بجای آن درمعنی حقیقت است نه مجاز. درهر حال غرض عمده در استعاره تشبیه است بروجه مبالغه و اختصار[۱۲].

در حقیقت استعاره بیك معنی عبارتست از ادعای دخـول مشبه در جنس مشبه به و اینکه مشبه نیز در واقع چون فردی است از افراد مشبه به. ازجمله وقتی شاعر در بارهٔ یك سوار پهلوان میگوید که فلان جا شیری را دیدم که براسب نشسته بود مثل اینست که میخواهد ادعا کند که شیر دو گونه هست یکی شیر متعارف که البته صفت عمده‌اش دلیری وشجاعت است اما باهیئت وهیکل خاص دیگرشیری است غیر متعارف که همان دلاوری وشجاعت را دارد اما دیگر آن هیئت وشکل متعارف‌شیررا ندارد. شاعر که میگویدشیری رادیدم‌سوار براسب مرادش البته از نوع متعارف نیست مراد آن نوع دیگرست که شکل و هیئت آدمی را دارد اما در عین حال چیزی جز شیر نیست وگویی آنرا بنام دیگر نمیتوان خواند.

استعاره ازتمام‌انواع مجازات‌لفظی، درشعر- وحتی درنثرادبی- متداولترست وهمچنین غنی‌تر و مطبوع‌تر. حتی ازتشبیه هم رساترست یا دست کم مؤثرتر و قوی‌تر. شاعـر بوسیلهٔ استعاره بهمه چیز جان میبخشد بهمه چیز لطف و ظرافت عطامیکند. به حیوانات زبان و بیان نسبت میدهد وباشیاء بی‌روح حس وحرکت. البته استعاره‌اگرمتکلف باشد یا ارتباط و شباهت بین طرفین استعاره ـ مستعارمنه و مستعارله ـ ضعیف و سست بنظر آید نامطبوع است وخنك. بهرحال فایدهٔ عمدهٔ استعاره عبارتست از مبالغه ـ و همچنین تزیین کلام یا محسوس کردن آنچه ازآن مخفی و نامرئی است. از این گذشته ممکن هست لفظی که

در غیر موضوع له بکار میرود علاقه‌اش با آن معنی از مقـولهٔ شباهت نباشد اما بهر حال بین دو معنی نوعی ارتباط باشد در اینصورت کلام مشتمل است برمجاز ـ : مجاز مرسل . چنانکه وقتی گفته میشود فلانی درین شیوه دستی دارد . دست درین عبارت درمعنی حقیقی بکار نرفته است . اما استعمال آن برای مهارت هـم سببش شباهت بین دو معنی نیست سبب مناسبت دیگرست: ـ اینکه مهارت آلتش دست است . چنانکه وقتی گویند من در این کار پای نداشتم یعنی طاقت و قدرت ایستادگی نداشتم که اینجا هم استعمال پای مجازیست ـ مجاز مرسل. پس در مجاز مرسل گویی اسم يك چیز را عوض میکنند ـ یعنی آنرا باسم چیزی که با آن مناسبتی دارد میخوانند. از اینجاست که یونانی‌ها آنرا متونومی* خوانده‌اند ـ یعنی تبدیل نام . در فن شعر هم ، ارسطو انواع مجاز را بدقت و تفصیل بررسی کرده است اما تفصیل دقیقترش نزد علماء بیان ما ذکر شده است. بعلاوه ارسطو در شاعری برای مهارت در استعمال مجاز اهمیت بسیار قائل شده است از آنکه بقول وی آن امری نیست که دریافت آن به تعلم حاصل آید [۱۳] بعلاوه آنچه شعر را روح و حیات میبخشد مجازست و انواع آن که بسیارست. تنوع آنهم از اینجاست که برخلاف آنچه نام قدیم یونانی آن ـ متونومی ـ میگوید تنها منحصر به تبدیل نام ـ و استعمال يك اسم برای معنائی غیر از آنچه اسم جهت آن وضع شده است ـ نیست بلکه مجاز بطور کلی چنانکه از همین اسم عربیش برمیآید گذرگاهی است از آن سوی حقیقت . گذرگاه شگفتی که نه لفظ را درحقیقت متوقف میدارد

* Metonymie

نه‌معنی‌را. چون درمعنی‌نیزمجاز هست ـ مجازعقلی و در واقع مجاز مرسل و استعاره عبارتست از استعمال لفظ ـ یعنی اسم ـ درغیر معنی موضوع‌له. اما این عبور از حقیقت همینجا متوقف نمیماند در حکم ، خبریاانشاء هم‌ممکن‌هست‌مجاز پیش‌آید . چون‌در کلام شاعران مکرر پیش میآید که‌فعل وحکم رااسنادمیدهند بآنچه فاعل‌حقیقی آن نیست: درواقع یا باعتقاد گوینده . این‌هم‌البته مجازست‌ـ مجازعقلی ودرشعر بسیار . همین مجاز است که روح و حیات خاص به‌شعر میدهد چنانکه درهمهٔ عوالم وکائنات شاعر حس میبیند وحرکت که‌درواقع اسنادآن امور ونظایر آنها ازحرف زدن، خندیدن ، گریستن، عشوه کردن‌وامثال آنها به‌کائنات بیروح اسناد فعل‌است به‌غیر فاعل حقیقی ـ یعنی مجاز[۱۴] وقتی‌حافظ ازفکربلبل حرف میزندکه همه‌در این‌اندیشه است تامگرگل بااو یارشود وازگل سخن میگوید که‌اندیشه‌اش همه‌باین نکته است که درکار بلبل چگونه عشوه کند این افعال‌رابطور مجاز به‌گل وبلبل‌اسناد کرده است . دربوستان‌سعدی شمع‌وپروانه‌رادیده‌اید باچه‌سوزوگدازی از دردو سوز عشق صحبت میکنند ـ حرف‌هایی که اسناد آنهابشمع وپروانه البته مجازاست . درمثنوی‌همه‌چیز روح دارد‌ـ وحیات. جملهٔ ذرات‌عالم‌درنهان باتومیگویندروزان‌وشبان که‌سمیعند وبصیر ندوخوشند واین احوال واین حرفها همه مجازی است وملاحظه‌کنید که‌این مجاز هاتاچه پایه بشعرروح داده است وچطورهمه‌چیز رازندگی بخشیده‌است وحیات . دردیوان پروین اعتصامی همه‌چیز ازسوزن رفوگر ونخ‌خیاط حرف میزنند تانخود وماش آنهم بـایك روح‌زنانه وبایك فکر مناسب

کدبانویی . تمام‌این‌حرفها، این‌نصیحت‌ها وحتی عرفان بافی‌های‌لطیف زنانه که‌درزبان‌وحرکات مرغ وماهی وموروگل وشبنم جلوه داردمجاز است، مجاز. همچنین درانشاء ـ واقسام‌آن نیزـ مجازراه دارد چنان‌که شاعربساکه‌درشعرخویش کاری یامطلبی‌راطلب‌میکند،نهی‌میکند، یاسؤال میکند .امااز کسی یاچیزی که‌آن‌امر، آن‌نهی، یاآن‌سوال، درعالم‌حقیقت باوارتباطی ندارد. فی‌المثل ازدیوار خرابه‌میپرسدمعشوق کجااست؟... از بادصبا میخواهدکه برای اوپیام‌ببرد؟.. اشك وناله‌خودرا نهی میکند ازاینکه سرّش‌رافاش کنند . دیوانهای‌شعراپراست ازاین‌معانی‌انشائی که استعمالشان حقیقت نیست مجازاست‌اما همین‌مجازهااست که باین‌اشعار روح میدهد . همه کائنات را از شور وهیجان انسانی لبریز می کند ، شعرراسرشارمی‌داردازموادخیال‌انگیز. آنچه‌قصیدهٔ دماوندیه بهاررا که‌از قویترین‌قصایداوست لبریز کرده‌است ازشور وهیجان همین مجازهاست وشاعر به‌کمك همین گونه مجازهاست که‌از کوه‌سرسپید پیرزالی‌میسازد جهاندیده و خشمگین ومیخواهدکه صبرو حوصله راکنار بگذارد،همه چیزرا بهم‌بریزد، همه‌کس را کیفردهد ومثل یك‌انسان ـ یادست کم‌یك غول خشمگین‌ـ بخشم وخروش درآید. باری مجازکه‌انواع گونه‌گون آن درحصر ارباب بیان نمیگنجد درشعر اهمیت بسیار دارد وازاسباب عمده است دررونق وجلوهٔ‌آن. مع‌هذا درتمام انواع‌مجاز قرینه‌یی‌هست لفظی یامعنوی که‌نشان میدهد گوینده درآن‌ها نظربمعنی حقیقی نداردو ممکن نیست که مراد وی‌واقعاً حقیقت آنها باشد. امایك نوع دیگرهست از کلام که‌گوینده درطی آن سخن‌راـ ازلفظ، اسناد ، یاانشاءـ درمعنی حقیقت بکار نبرده است و نظر بمجاز داشته است لیکن مانعی ندارد

که‌معنی حقیقت هم‌از آن کلام استنباط شود . این هم‌البته نوعی مجاز است‌امابا‌انواع‌دیگر آن‌تفاوت‌دارد مخصوصاً ازاین جهت که‌ایهام دارد ودوپهلوست. این طرز بیان را کنایه میگویند ودرزبان عامه تداول بسیار دارد مخصوصاً در بین کسانیکه ازگفتن حرف صریح ،بجهاتی‌ملاحظه دارند واجتناب‌وقتی میگویند فلانی کلاهش پشم ندارد لازمش اینست که‌پشم کلاهش رار‌بوده باشند - پس باید آدمی باشد زبون‌وبی‌دست وپاوهمچنین کسی که دنبال‌نخود سیاه میرود -چیزی که‌این اندازه‌تنگیاب است- البته بزودی پیدا نمیکند ولازم معنی‌این است او را فرستاده‌اند به‌جستجوی‌امر‌ممتنع. وقتی‌درجمله‌دعایی برسبیل تعارف‌بکسی‌میگویند سایهٔ شمامستدام باد بیشتر نظر بلازم‌سایه است یعنی وجود و وقتی گفته میشودگرد کفشی‌برما بیفشان‌لازم‌آن معنی‌مراداست یعنی بکسی‌سرزدن‌و تفقدکردن ازو . کنایه‌هم‌درواقع‌نوعی‌مجازست الااینکه ایهام‌دارد واین ایهام آن راوسیله‌یی کرده است برای بیان آنگونه سخنان که بی پرده گفتنشان دشواری دارد یا خطر عبث نیست که ابوالعلاء معرّی وقتی می‌ترسد ظاهر لفظش مایهٔ دردسر شود خودرا پشت سپر مجاز پنهان می کندو آشکارا‌می‌گوید درلفظ‌من‌سخت نگیر‌من‌هم مثل‌دیگران‌بمجاز حرف‌می‌زنم[۱۵]- یعنی‌کنایه . در بعضی موارد استعمال کنایه از باب ظرافت است درفکر یابیان وگویی بکلام‌عادی رنگی ازشعر میدهد و تیزهوشی و ظرافت طرف را بچالش میخواند . باری کنایه - در غزل درتقاضا، درانتقاد، ودرهجو- خدمت بسیارشاعران میکندو بساکه‌آنها راازارتکاب‌خطرها-آنجاکه‌گفتن حقیقت سخت‌است- می‌رهاند بعلاوه چاشنی ملاحت و لطف خاصی هم بکلام می‌بخشد . این البته مربوط

بموردیست که کنایه در میان کلام صریح آمده باشد و آنرا سایه‌روشنی داده باشد از ابهام · اما مواردی هم‌هست . که گوینده تمام کلام خود ـ مثلا یك‌قطعه شعر یا یك منظومه و کتاب ـ را بشکل کنایه بیان‌میکند یعنی بشکلی که‌ظاهر معنی مفهوم و قابل قبول است اما گوینده نظرش بمعنی دیگری بوده‌است ـ لازم‌معنی‌ظاهر. داستان‌های کلیله ودمنه ـ فی‌المثل‌قصه شیر و گاو ـ کنایه‌یی‌است‌تمثیلی از توطئه‌های رایج درحضرت . این نوع سخن‌در کلام‌اهل‌ادیان‌وعرفا ازخیلی قدیم وجود داشته‌است. ویك نمونهٔ آن‌درشعر، قصیدهٔ عینیه‌ابن‌سینا است راجع به«ورقاء» که‌کنایه است‌از روح انسانی وتمام قصیده عبارتست از احوال روح مطابق اعتقاد شیخ امابزبان کنایه[16] رسالةالطیر او ورساله سلامان‌وابسال هم‌بهمین اسلوب مبتنی‌است[17] وبسیاری قصه‌های مثنوی هم‌معنی کنائی دارد ـ یعنی‌مراد گوینده ظاهر حکایت نیست لازم آنست بنحویکه یك عارف راز آشنا آنرا ازورای ظاهر الفاظ درك میکندوچون غالباً این جنبه کلام‌روشن نیست خـود شاعر میپردازد به تبین این کنایات ـاین کنـایـات لطیف مستتر .

تمایل‌بتاویل‌ورواج آن‌درنزد باطنیه وصوفیه‌هم‌بهانه‌یی‌شده‌است‌برای آنکه جهت بسیاری ازقصه‌ها یادعاوی‌مشایخ ـ خاصه آنچه ظاهر آنها قابل‌قبول‌نیست ـ معنی کنائی قائل شوند بااراده‌ٔ لازم معنی ظاهر آنها . بعضی سرایندگان قصه‌های بزمی نیز گه گاه سعی کرده‌اند قصه خود رامتضمن کنایه جلوه‌دهندومعنی‌رمزی. حتی‌فردوسی‌هم‌قصه‌های‌شاهنامه را ـ درآنجاکه باخردساز گار نمی‌نمایدظاهراً مبتنی‌می‌دانسته‌است بر رمزو معنی ـ یعنی کنایه[18] کثرت کنایه ورمزدر آثاریك دوره غالباً نمودارغلبه حس‌ترس‌است درآندوره براحوال عامه یادریك طبقه‌ازجامعه. چنانکه

کنایه‌در آثارادبی‌یهود دردوره‌بابلی‌ها وورومی‌هاوهمچنین در آثار رومی‌و یونانی‌واوایل‌عهدمسیحیت‌فراوان‌است وحاکی‌است ازوضع‌خاصی که‌این دواقلیت دینی داشته‌اند در بحبوحهٔ شرك بابلی‌ها و رومیها . فلاسفه و صوفیه اسلام در ادوار غلبهٔ فقها و متشرعه از رمزو کنایه بسیار استفاده کرده‌اند وبعضی آثار آنها ازکثرت رموز وکنایات نزدیك به معما بنظر می‌آید وفهم آنها جزبمدد تأویل ممکن نیست .

٦

معانی واقتضای حال

کلام‌خواه موزون باشدوخواه غیرموزون وقتی‌میخواهددر اذهان وعقول تصرف کند اول‌شرطش آنست که بقول سکاکی مطابق باشد با مقتضای‌حال. یعنی باید با آنچه اوضاع واحوال ایجاب میکند مطابقت داشته باشد واین است آنچه ادبا بلاغت‌خوانده‌اند[۱] . البته در این باب هم‌شرط اصلی آنست که‌گوینده بقصدو عمداقتضای حال‌را رعایت کرده باشدوگرنه سخنی که بااقتضای حال‌سازگار بیفتد اماگوینده‌اش توجهی باین‌رعایت نکرده باشد نه‌چنین تأثیری دارد نه‌واقعاً به بلاغت موصوف میشود . چنانکه جایی کلام اقتضای تأکیددارد یا اطناب‌وگوینده‌درواقع هیچ توجه باین امر ندارد با اینهمه کلامش موافق با این مقتضای حال میافتد ـ از روی تصادف . این را البته نمیتوان‌بلاغت خواند .

این‌مطابقت بامقتضای‌حال‌که درتعریف بلاغت‌گفته‌اند درواقع مستلزم‌مطابقت تام‌نیست‌فی‌الجمله مطابقتی‌در آن‌کافی‌است . اصل‌فکرهم نزد معتزله و مخصوصاً جاحظ سابقه دارد و بی‌شك یك رکن عمده

است در بلاغت عربی[۲] . اما هرچند نظیر این فکر را در کتاب خطابه ارسطو وحتی در کلام افلاطون نیز می‌توان یافت بعیدست معتزله آنرا از یونانیها گرفته باشند . در هر حال اهمیت آن در بلاغت اسلامی درخور انکار نیست و درواقع نیز بی‌رعایت آن کدام گوینده هست که بتواند چنانکه باید در نفوس شنوندگان خویش تأثیر کند و تصرف ؟...

وقتی کلام گوینده مناسب باشد با مقتضای حال در اذهان وعقول تصرف میکندو برعواطف و خیالات شنوندگان غلبه می‌یابد وچنین کلام را به‌بلاغت موصوف میدارند که آنچه سحر بیان[۳] خوانده میشود حاصل آنست یعنی تأثیر در نفوس. باری این مقتضای حال در واقع برای گوینده اهمیت بسیار دارد چون بدون درك ورعایت آن توفیق گوینده ـ شاعر یا نویسنده ـ بسیار مشکوك است. همین مقتضای حال است که یك سبك رامقبول میکندویك شیوهٔ دیگررا منسوخ . از آنکه شعرچون مخاطبش تنها فرد خاص ـ معشوق یا ممدوح ـ نیست وبا جامعهٔ اهل ادب سروکار دارد آشنایی باحوال نفسانی جامعه ـ روانشناسی اجتماعی ـ هم برای شاعر ضرورت دارد وشرط است در درك وفهم مقتضای حال . درمورد گفت وشنود بین‌الاثنین گوینده اگر مطمئن باشد مخاطب از موضوع حکم و خبر اطلاع دارد یا آنکه طبعش ملول است وبی حوصله با او سخن بایجاز میگوید و کوتاه ؛ و اگر حس کند که علاقه داردبه وقت گذرانی یامیلش بدانستن تفصیلات جزئی است بنا رابر اطناب میگذارد و پرچانگی. برای شاعر ونویسنده هم آشنایی با احوال مخاطب لازم است تارعایت مقتضای حال ممکن باشد . درگاه یك حاکم مستبد ولایتی که غرق است

درعیاشی وبیکارگی - بیك شاعر قصه پرداز کـه غالباً ندیم وگاه دلقك هم هست ـ ممکن‌است اجازه‌دهد ساعت‌ها درحضرت بایستد و تملق‌ها بگوید ومبالغه‌ها .همچنین اوقات بیکاری و آسایش یك سلطان غازی‌هم اگر در مستی یاشکار نگذرد میتواند قصاید طولانی اما دلنواز یکشاعر گزافه‌گوی‌راتحمل‌کند . امانه درمیدان جنگ برای‌یك ممدوح‌وگرچند خود بشعر هم علاقه‌یی داشته باشد مجال شعرگوش دادن هست ـ شاید باستثنای رباعی یاقطعه‌که در این موارد ضروری متد اول بوده است‌ـو نه یك ممدوح سلحشور متحرك‌که دائم‌گرفتار مسائل مختلف ازارسال سفرا وپذیرفتن رسولان وگسیل‌کردن مأموران است فرصتی دارد برای توجه به‌صنعت ظریف تملق فروشان . البته مواردی هست کـه قصیده سرایان بمنزلهٔ بلندگوهای حکومت تلقی میشوند اما در اینصورت هم ممدوح‌نه باصل شعر توجه دارد نه بلطف و بلاغت آن .

تحت تأثیر اسباب و جهات گونه‌گون دوره‌هایی پیش‌میآید که قصیده ـ قصایـد ستایشگران ـ از رواج میافتد وشاعر حس تملق طلبی ممدوح ملول طبع تنگ حوصله را فقط در مقطع غزل نوازش میدهدو بدینگونه رعایت مقتضای حال قصیده سرایی را لااقل در موقع وحال معلوم معین‌بنفع غزل‌منسوخ میکند یاکنارمیزند چنانکه بی‌حوصلگی و شتابزدگی رایج دردورهٔ ما یك حال عمومی است‌که مقتضای‌آن غالباً اجتناب‌است ازلفاظی واطناب وهمین نکته‌است سرّگرایش ادب‌امروز بسادگی‌وحتی‌گاه بابهام . همین‌مقتضای حال‌است‌که گاه سبك متکلف‌و مصنوع رادر شعر رایج میکندوگاه سبك سادهٔ طبیعی را . بدون‌شك‌در تحلیل و مطالعهٔ سبك‌ها توجه بارتباط‌آنها با مقتضای حال‌ضرورت دارد

-ضرورت تمام. درهر حال کلام گوینده‌هم جزئیاتش‌وهم کُلّش درصورتی میتواند مقبول باشد که تابعی بشود ازمقتضای حال درست‌است که این مقتضای حال‌خود تابعی‌است‌از احوال ودر اشخاص وطبقات وحتی اوقات تفاوت‌میکنداماقبول‌عام که حافظ آنرا«قبول‌خاطر»میخواندو سخن خود رابدان ممتاز میشناسد، امری‌است مبتنی‌بر قضاوت‌عامه-قضاوت‌اکثریت دوستداران‌ادب[۴]. ازاینروست که‌شاعران‌لااقل‌ازوقتیکه خریدارشعر آنها دیگرحکام وامرانیستند باین‌قضاوت عامه‌اهمیت بسیار میدهند و آنرا‌داور نهایی میخوانند . بقول سروانتس نویسندهٔ اسپانیائی ، داور کهنسال[۵] . چون شاعر سروکارش بااین داور است مقتضای حال این داور را باید درنظر بگیرد‌چنانکه‌خطباء یونان وروم در بلاغت خویش اقتضای احوال عامه رأی دهندگان را در مجالس‌ومحاکم رعایت میکرده‌اند .

درست‌است که‌قواعدراجع باقتضای‌حال‌بنحویکه در کتب بلاغت قدما هست امروز محتاج است به تجدید نظر لیکن‌آنچه در آن هنوز هیچ شك‌نیست‌لزوم‌رعایت مجموع این‌مقتضیات است ازآنکه‌بیرعایت آنها تصرف درنفوس واذهان ممکن نیست و بدینگونه شعرو ادب بدون رعایت‌این‌نکات‌نمیتوانند به‌هدف‌اصلی‌خویش که عبارت‌است ازتصرف درعواطف وعقول نائل‌آیند . کلام‌گوینده‌چنانکه علماء بلاغت‌گفته‌اند از دوحال‌خارج نیست خبر یا انشاء ودرجزئیات این هر دو نیز رعایت مقتضای حال اهمیت دارد وضرورت . چنانکه در مورد فصل و وصل اجزاءکلام نیز لازم‌است به‌اقتضای‌حال توجه شود. جایی که مقام‌وصل است جمله‌ها پیوسته باشد و آنجاکه مقام فصل از یکدیگر جدا بشود ، یا وقتی حاجت بحرف عطف نیست - بسبب کمال اتصال‌جمله‌ها -از

آوردن عطف صرف نظر شود همچنین وقتی کمال انقطاع جمله‌ها مقتضی است مجالی باقی نمی‌ماند برای عطف آنها و تمام این امور البته محتاج است بتأمل در مقتضای حال .

نیز از اقسام کلام در انشاء هم خواه امر باشد یا نهی و خواه ندا باشد یا استفهام ، تمنی باشد یا ترجی ، البته رعایت مقتضای حال برای گوینده لازم است و برعایت این مقتضیات است که انواع طلب پیش میآید بـا الفاظ و عبارات عادی . چنانکه اسناد خبری هم هر یك از ارکانش - مسندالیه و مسند - باقتضای حال حکمشان فرق میکند . موردیکه صحبت از حصر ست و قصر کردن امری بامر دیگر توجه باحوال مخاطب اهمیت تمام دارد مثلا برحسب اینکه مخاطب درباره یك موصوف وصفات اوچگونه میاندیشد گوینده صفتی راکه بآن موصوف حصر میکند به افرادمی آورد یا به تعیین. دربارهٔ احوال دیگر مسند ومسندالیه نیزاین ملاحظات هست و رعایتشان ضرورت دارد .

جایی هست که گوینده یاشنونده میلش یا توجهش بمسندالیه بیشتر معطوف است تا بمسند .جای دیگر ممکن است توجه بمسند بیشتر باشد ومقتضای حال تقدیم یا تکرار آن را ایجاب میکند . داستان شاعرانه‌یی هست راجع به فرهاد کوهکن که گوینده از او وضع بیستون را پرسید وی که تمام و جودش در اندیشهٔ شیرین غرق بود بی‌توجه شروع کرد بذکر و تکرار نام او : تا اینجاشیرین با اسب آمد ، شیرین اینجا اسبش ازراه مانـد، آنجا شیرین از اسب بزیر آمد، دراینجا شیرین‌رامن بدوش گرفتم با اسبش . . بله با اطناب و تفصیل تمام از شیرین صحبت کرد با چنان ذوقی که از تکرار نام او - باآنکه تکرار بهرحال ملال انگیز

است ـ گویی احساس لذت میکرد نه ملالت[۶]. از آنکه یاد محبوب بود وهیچ چیز در آنحال از تکرار نام او پسندیده‌تر نمینمود. همچنین مواردی هست که مقتضای حال اطناب راایجاب میکند و پرگوئی را. از آنجمله است فی‌المثل حال موسی آنجاکه یك صدای غیبی ـ خطاب الهی ـ از وی میپرسدان چیست دردست‌توای موسی؟ و پیغمبر اسرائیل ـ بدانگونه که در قرآن کریم داستانش آمده است ـ با اینکه در واقع میداند در آنحضرت ادب در خموشی است و کم سخنی در پاسخ اکتفا نمیکند باینکه بگوید عصایم است میگوید عصایم است بآن تکیه میکنم با آن گوسفندهایم را میرانم وبهره‌های دیگر هم از آن دارم[۷]. بله چون در مقام‌تکلیم است ـ که‌لذتی از آن بالاتر برای وی نیست ـ دلش میخواهد بهر بهانه سخن را دراز کند و این است رعایت مقتضای حال که معرّف بلاغت‌قرآن است ـ قرآن که نزد مسلمین آیت بلاغت است و سرمشق آن[۸].

جزئیات احوال کلام در رعایت مقتضای حال را علمای معانی بررسی کرده‌اند وبیشتر آن‌مبتنی‌است بربلاغت قرآن. در واقع مسلمین با وجود ذکری که گاه‌گاه از بلاغت فارسی و یونانی و رومی و هندی کرده‌اند[۹] از بلاغت‌اقوام دیگر چندان اطلاع نداشته‌اند. نمود ارواقعی بلاغت‌هم در نزدآنها قرآن‌بوده است که‌آنرا معجزهٔ پیغمبر میشمرده‌اند چون آوردن آن از جانب رسول همراه بوده است با چالش طلبی ـ یعنی تحدی که شرط اعجازست نزدمتکلمین. دراینکه اعراب ازآوردن نظیرآن‌درمانده‌اندجای تردیدنیست وحکایاتیکه راجع به اقدام‌بمعارضه بلغاهست ـ و همچنین نمونه‌هایی چند که از این معارضات باقی مانده

است ـ حاکی از هیچگونه توفیقی‌نیست[۱۰]. البته اهل کتاب ومشرکین قرآن را چندان بچشم تعظیم نمیدیدند و مثلا مجوس درشکندگمانیك وچارمطالب آنرا متناقض‌میبافتند ویهود و نصاری‌در کتب واحتجاجات خویش همین ادعا راداشتند. همچنین بعضی زنادقه ـ مثل‌ابن‌الراوندی در آن طعن‌میکردندبعلاوه ازمتأخرین هم‌معاندان حتی‌لطف بیان‌وبلاغت آنرا انکارکرده‌اند ازجمله دوزی✿ عربی دان معروف هلندی‌آنرا کتابی خوانده است ملال انگیز وفاقد ذوق و اصالت [۱۱]. نظیر این قضاوتها ازقدیم بوسیله مخالفان قرآن‌مکرراظهار شده‌است درصورتیکه‌مسلمین ـ عرب و غیر عـرب ـ حتی بـاوجود توجه باینکه اسلوب و شیوهٔ بیان سوره‌های مکی و مدنی از یك‌گونه نیست قدرت بلاغت و فصاحت قرآن را امری دانسته‌اند تردید ناپذیر . البته قوت تأثیر و تصرف آن درازهان هم ـ که حتی‌سخت‌ترین دلها را نیزبحرکت میاورده است[۱۲] ـ نشانه‌یی است عمده براوج بلاغت‌آن .

چون قرآن معجزهٔ رسول تلقی شده است بحث در گرفته است در باب وجه اعجاز آن . البته این اعجازنه در لفظ مجرد بوده است ـ که بلغای عرب هم از همان الفاظ در عبارات میاورده‌اند ـ نه در معنی مجرد ـ که فقط از آنجمله اخبار از مغیبات ممکن است در اختیار بلغای عرب نباشد درحالیکه تحدی قرآن اختصاص بآنگونه سوره‌ها و آیه‌ها ندارد و مشتمل است بر تمام آیات . در اینصورت وجه اعجاز بطوریکه امام فخر رازی میگوید[۱۳] در مناسبت بین‌لفظ و معنی است یعنی در فصاحت قرآن وبلاغت‌آن البته بعضی متکلمان هم وجه‌اعجاز

✿ — Dozy .

رامبتنی دانسته‌اند بر صرفه - صرف الهمم. یعنی که خداوند همت‌ها را ازاقدام بمعارضه‌با آن منصرف داشته است ودرین‌مسائل سخن بسیارست که مجال دیگرمیخواهد[۱۴] اما بهر حال نزد مسلمین قرآن معجزه است در بیان - : بلاغت و فصاحت . کتابهایی چون دلائل الاعجازهم که اساس علوم بلاغت بشمار میآید در اثبات این اعجازست ووجوه آن .

در حقیقت آنچه نزد مسلمین بعنوان‌علوم بلاغت خوانده‌میشود- معانی ، بیان ، و بدیع - با آنکه بعدها تدریجاً از ریطوریقای یونانی هم بیش‌وکم متأثرشده است بیش‌از هرچیز مبتنی بوده است براسالیب قرآن چنانکه دربارهٔ نعوت کلام واوصاف بلاغت و فصاحت همواره عالی‌ترین شواهد از قرآن عرضه میشود واین نکته نشان میدهد که‌تأثیر قرآن درتکوین‌ودرتحول‌نقدادبی‌مسلمین بسیار بوده است وهمچنین در پیدایش محاسن وبدایع ادبی- حتی درشعر[۱۵] . البته تأثیر ونفوذ کتابی چنین - که کلام‌الله و کتاب مبین عزیز مجید خوانده میشود - در بلاغت ونقدمنحصر نمیماند ووقتی پایهٔ‌اساسی‌معرفت وتربیت‌مسلمین قرآن‌است تأثیر آن دراذهان‌شعراو‌اهل‌ادب‌اجتناب‌ناپذیرست‌وقطعی. عبث‌نیست که شعرای‌فارسی زبان از همان آغاز پیدایش شعر فارسی تحت تأثیر آن بوده‌اند-نه فقط‌ازمعانی‌وقصص آن تلمیحات اخذکرده‌اندبلکه استعارات و مجازات 'هم بکار برده‌اند و حتی گه‌گاه بعضی اجزاء آیات‌رابشکل حل یا تضمین‌یاترجمه در تلواشعارخویش‌آورده‌اند. یك مطالعه اجمالی در دواوین شعرا شواهد کافی برای این دعوی عرضه میکند[۱۶] با اینهمه دربارهٔ بسیاری ازشعراجداگانه مطالعاتی شده است راجع به تأثیرقرآن

در آثار آنها . بعلاوه شیوه‌های مخصوص بلاغت قرآنی و نحوهٔ فصل و وصل مطالب بدانگونه‌که در قرآن هست در کلام بعضی گویندگان- مثلاً فردوسی- انعکاس و تجلی خاص یافته‌است[۱۷] که حاکی است از اهمیت قرآن در بلاغت اسلامی و تأثیر آن در ادب و شعر -عربی و فارسی .

۷

صنعت و بدیع

تأثیر درنفوس که هدف نهائی شعرو هر کلام غیر عادی است گاه از طریق خیال انگیزی حاصل میشود و گاه از راه تحریك عواطف. بعضی‌اوقات‌هم ـ والبته بندرت ـ شعر ممکن است ازطریق تعلیم‌وارشاد، نفوس را منقلب کند. البته غیرازوزن و قافیه که تأثیرشان درخیال‌انسان از جهت لفظ است وموسیقی آن، انواع مجازو استعاره هم در نفوس تأثیری متفاوت‌دارند وهمچنین هر نوع تعبیر که باخوش آهنگی وشیرینی مناسب باشدبا مقتضای‌حال تأثیر وتصرف‌شعر را در نفوس‌می‌افزاید. عامل دیگری هم هست که ـ اگر در آن افراط نشود ـ ممکن است باین تأثیر کمك بسیار کند: بدیع و آرایشهای آن. دربیشتر آثار هنری‌این‌ذوق آرایشگری اهمیت داردواین‌محاسن بدیعی‌را درشعر ـ و کلام‌غیرعادی ـ میتوان‌تا حدی قیاس کردباپرداخت وجلایی که‌درتصویر، درمجسمه‌سازی ودرمعماری ساختمان رایج هست‌وبی‌آن آثار این هنرهاطراوت ورونقی راکه‌از آن‌بدرخشندگی‌تعبیر میکنند ندارد. درشعرهم‌فی‌المثل مضمون‌یك

ترانهٔ روستائی که باخیال انگیزی ساده است اگـر بایك جلای معتدل از صنعت - البته نه باندازه‌یی که آنرا از اعتدال خارج کند - همراه شود لطف و طراوتی پیدا میکند که چاشنی آن در کلام گویندگان بزرگ است چون حافظ خیام وسعدی . با اینهمه افراط درین آرایشهای صنعتی نـه مطلوب است و نـه مقبول . چون صنایع بدیعی مثل ادویهٔ طعام است اگر باندازه باشد غذا راخوش مزه میکند و اگرزیاده شود تندش میکند ونامطبوع . شعری که بیش ازاندازه از آرایش‌های صنعتی مشحونست درواقع نه سبك داردنه ازطبع واقعی‌گوینده‌حاکی است واگردراجزاء مواد آن هم هیچ مبالغه و دروغ نباشد باز در آگنده است از دروغ . ازآنکه نمیتوان درآن وجود شاعررایافت - بی پرده و بی نقاب . با اینهمه‌آرایش‌اگرازحدنگذرد تااندازه‌یی شعررالطف وزیبایی می‌دهد . فایدهٔ دیگراین آرایش‌ها این‌است که کلام را بیش وکم غرابتی‌میبخشد وآنرا ازآنچه مبتذل است وبه قول‌ارسطو شایع ومتداول[1] دورمیدارد.

اما همانطور که در استعمال الفاظ سعی در غرابت جویی فقط تا حدی مقبول است که کلام را مشحون از الفاظ نا مأنوس وحشی و مهجورنکند در آرایشهای بدیعی هم تازگی جویی تا جایی مطلوبست که‌سخن را تبدیل به نوعی جـدول معما و شعبده بـازی لفظی ننماید که در آن حال دیگرروح شعرندارد و جزتصنع و خود نمایی در آن هیچ نیست . ازاینجاست که درشعرفارسی کلام کسانی مانند و طواط و صابـر و عبدالواسع و ذوالفقار شیروانـی را بدیع تباه‌کرده است در صورتیکه سخن فرخی ونظامی‌وخسرو وحافظ از بدیع معتدل جلوه و جلایی خاص یافته است .

این است لطیفه‌یی که شعرمطبوع را ازشعرمتکلف جدا میکند و تفاوت میگذارد بین شاعراستاد واقعی و آنکس که بقول حافظ صنعگتر است اما طبع روان ندارد. شعرمطبوع البته نشانش اینست که شعر کسی بنظر آید که هرگز تحت تاثیر گویندگان دیگردر نیامده باشد و گویی پیش ازاوهیچ شعر نگفته‌اند یا اوخبرندارد. حتی اگرگوینده هم تهذیب ذوقی وادبی دارد میتواند نشان آنرا درشعرخویش مخفی دارد تاگمان افتدکه ازمیراث وسنت تأثیری نیافته است. بدینگونه شعرمطبوع جزآنچه واقعا طبیعی است ــ وبیان حال وجوش شاعران گمنام روستاها و بیابانها ــ هم مصنوع است الاآنکه قدرت صنعت آنرا بجایی رسانیده است که درآن هیچ نشان صنعت دیده نمیشود و همین نوع کلام است که آنراقدمای ماسهل ممتنع خوانده‌اند. صنعت شاعر دراین مواردآنست که صنعت خودرا از انظارمخفی بدارد و اینجاست که کلام اوید✲ گویندهٔ رومی صادق در میآیدکه میگوید هنرعبارتست از پنهان داشتن هنر[2]. عبدالقاهر جرجانی بدرستی و تأکید میگوید[3] نه تجنیس مقبول است نه سجع نیکوست مگرآنکه آنرا معنی طلب کرده باشد چنانکه گویی شاعراز آوردنشان گزیری نداشته وچیزدیگری هم بجای آنها نمیتوانسته است بیاورد.

اثرخوب، ماراچنان ببال خیال صعود میدهدکه دررؤیای دلپذیرخویش فرش سحرآمیزی راکه برآن نشسته‌ایم فراموش میکنیم. درهرصورت صنعت بزرگ شاعرآنست که شعرخود را مطبوع نشان دهد و خالی از ازشائبه تصنع و تکلف. با اینهمه صنعت هم جایی که جلوه‌دارد شعررا

✲ — Ovide

ممکن است روح دهد و رونق . البته این صنعت ها که آرایش کلام است فایده شان در درجهٔ اول عبارتست از نوازش خاطر خواننده جهت تصرف در آن . درواقع غرابت و تازگی که درین صنعت ها هست حس اعجاب و تحسین‌را دراذهان برمیانگیزد و تصرف و تدبیر درعواطف و قلوب راآسان تر میکند. واز این روست که بلغا ببدیع اهمیت داده‌اند وحتی بعضی‌مثل امام باقلانـی قسمتی ازوجوه اعجاز قرآن رابه بدیع آن منسوب‌داشته‌اند- هرچند بدیع‌راجهت توجیه اعجاز کافی‌ندانسته‌اند. باری‌آنچه بدیع خوانده میشود - یعنی آرایش های تازه که در کلام هست - بعضی لفظی است و بعضی معنوی . آنجا که‌صنعت با لفظ سروکار دارد واگر لفظ را تبدیل‌بلفظ دیگر کنند صنعت هم ازبین میرود صنعت لفظی است . البته حتی در آن صنایع هم که راجع است بلفظ اهمیت معنی را نادیده نمیتوان گرفت . برای شاهد میتوان از تجنیس یاد کرد کـه بقول شمس قیس عبارتست از الفاظ بیکدیگر مانـنـد استعمال کردن . این‌تجنیس یك صنعت لفظی‌است که خوب وبد دارد یك‌جا تجنیسی خوب افتاده است وجای دیگربد وناپسند. ازاینجا شاید استنباط توان‌کرد که آنچه درین صعنت موجب زیبایی و برتری است چیزیست که جزبیاری معنی اتمام نمیپذیرد. چون اگر این زیباییها تنها به لفظ میبود میبایست تجنیس در همه جا خوب باشد و تجنیس زشت هیچ جا بوجود نیاید . با این بیان باید ازعبدالقاهر جرجانی پذیرفت که صنایع لفظی هم در واقع وجودشان وابسته است به معنی و آنچه‌در کلام اهمیت دارد معنی است نه لفظ . در واقع هیچ صعنت لفظی کلام را لطف و طراوت نمی‌بخشد مگر آنکه آمدنش از اقتضای معنی باشد

یعنی گوینده بعمد معنی را بجایی نکشاند که آنجا بسجع برسد و تجنیس بلکه اگر کلام به‌سجع و تجنیس میرسد سیر معنی آنرا بآنجا کشانیده باشد[۴] . درحقیقت این صنعت ها وقتی تأثیرشان بیشتر خواهد بود که شنونده بدون توجه و بی‌آنکه منتظر برخورد بصنعت باشد درطی کلام شاعر باآن مواجه‌شود . درچنین‌حالی‌صنعت‌اویك هدیه بی‌انتظار است که البته تأثیرش بیشتریست وقویتر[۵].

بدینگونه‌اهمیت معنی درهیچ صنعت بدیعی‌قابل اغماض نیست با اینهمه این صنایع را بسبب غلبهٔ احوال و مناسبات ظاهری دودسته کرده اند ـ لفظی و معنوی . از انواع صنایع لفظی است آنچه موشح میخوانندکه در یك قطعه شعر ـ یا نثر ـ الفاظی راکه در آغاز یا میانه یاپایان‌مصرع‌هایاعبارتهاست‌اگر به‌دنبال‌هم گذارندشعری یاعبارتی‌درست میشود یا نام ممدوح یا معشوقی از آن حاصل می‌آید که البته بمجرد تبدیل یك لفظ تمام صنعت ضایع میشود و زایل . این صنعت درواقع یك تکلف بی‌حاصل بیش نیست اما در قدیم بسیار طالب داشته است وبسیار اوقات تلف‌کرده . حتی‌کسی‌کتابی نوشته است براساس این صنعت‌درسیرت‌پیغمبرومعصومین[۶] که ازجداول‌آن‌علم‌ها استخراج‌میشود بطریق توشیح . نظیر آن در اروپا هم وجود داشته حتی نزد قدمای یونان‌ورم و همچنین در قرون وسطی از آن صنعت که اکرستیك * میخوانده اند استفاده میکرده اند برای مقاصد دینی ـ اسخراج نام مسیح . همچنین است صنعت جناس یا تجنیس که بقول مؤلف المعجم دلیل فصاحت است اما بشرط آنکه نه زیاد باشد نه‌متراکم[۷] .

---

* — Acrostic ,

درنثر هم انواع تجنیس‌درکار بوده است و مخصوصاً در توقیعات . از آنگونه است توقیعی که بروابت چهارمقاله خواجه میمندی نوشت در باب عریضهٔ لمغانیان که میخواستند از پرداخت خراج طفره بزنند : الخراج خراج دوائه ادائه. یا جناسی که اسکافی بکاربرده‌است بصورت رمزدرآنچه نوشت راجع به‌ماکان: واما ماکان‌فصارکاسمه[۸] . نیزازانواع آرایشهای، لفظی است آنچه علماء بدیع رد صدر وردعجزخوانند: رد الصدر الی العجزورد العجزالی الصدر که کلمه اول بیت را در آخر آن هم بیارند و یا کلمه آخربیت قبل را در اول بیت بعد ذکر کنند . البته‌تبدیل هریك ازاین‌الفاظ صنعت را ناممکن میکند . درین‌آرایش ها گاه افراط پیش میآید و صنعت موجبی میشود برای تبدیل شعربـه یك سرگرمی‌لفظی یا چنانکه عبدالقاهر جرجانی‌میگوید بمثابه‌آن میشود که‌عروس‌زیبارا درآرایش‌چنان‌غرق کنند که‌ازگرانی وسنگینی پیرایه‌ها بجانش آسیب‌رسد[۹] .

باری هم از اینگونه است صنعت تصحیف و مقلوب ـ که اولی عبارتست از آوردن دو لفظ که از آنها یکی تصحیف دیگری باشد و دومی آنست که‌کلمات یا حتی مصرع ها چنان باشند که یکی را چون بازگونه خوانند دیگری ازآن حاصل آید و همچنین است صنعت‌های مهمل دیگرمثل اشعاربی‌نقطه یا عاری ازالف یایك دوحرف معین دیگر وصنعت طرد العکس ـ که نام مناسب امثال آنها همان است که اروپائیها می‌گویند: بازی‌لفظی[۱۰] . درواقع بعضی‌ازاین بازیهای‌لفظی دراروپا هم متداول بوده است حتی‌نز د رومیها ویونانیها. ازآنجمله است صنعت

لیپوگرام* که عبارتست از التزام حذف یك حرف از حروف الفباء چنانکه پیندار* شاعر قدیم یونانی قصیده‌یی دارد عاری از حرف سیگما . در بین آثار لوپ‌دووگاهم* پنج داستان هست هریك خالی از یك حرف از حروف مصوته. وقتی هم نمایشنامه هایی مشتمل برین نوع صنعت درفرانسه بر-صحنه میاورده‌اند. همچنین است آناگرام* که تقریباً شباهت دارد به نوعی تصحیف مرکب و مضاعف. ادیبی انگلیسی که فهرستی از انواع اینگونه صنعت ها بدست داده است آنها راعبارت میداند از نوعی ظرافت و هوش دروغین[۱۱].

آرایشهای بدیعی تنها مربوط به لفظ نیست بعضی از آن ها نیز برمیگردد به معنی : صنایع معنوی . معنی شعر البته ممکن است منجرشود بتحریك عواطف یا تحریك خیال وگاه نیز راجع میشود به تعلیم و ارشاد . ازاینروصنعت‌های معنوی نیز غالبا بیش‌وکم مشتمل بر یك یا تمام این اغراض خاص معنی هستند چنانکه فایدهٔ بعضی بیشتر عبارتست از تحریك عواطف . از آنجمله است صنعتی که تجاهل العارف میخوانند و درواقع مشتمل است بر نوعی تشبیه. بعضی دیگر نظر به برانگیختن خیال دارند مثل مبالغه واغراق که در حقیقت بکمك آن صنعت هاست که شاعر میتواند بقول چهار مقاله معانی بزرگ را خرد جلوه دهد و معانی خرد را بزرگ[۱۲].

عدهٔ دیگر ازصنایع معنوی فایده شان ریاضت عقلی است یا ارشاد

---

* Lipogram.
* Pindare
* Lope de Vega
* Anagrâm

وافاده . از آنگونه است صنعت تلمیح که مشتمل است برذکر اخبار و ایام‌و صنعت ارسال‌المثل کـه عبارتست از آوردن امثال سایر . همچنین است آن صنعت که مطابقه خوانده میشود یا طباق ـ یعنی آوردن امر متضاد و این صنعت که یونانیها بلفظی مرادف با تضاد✽میخوانند نزد دیمتریوس✽ ناپسندتلقی شده‌است بسبب اشتمالش برتصنع[۱۳] . صنایع معنوی ولفظی اختصاص به‌فارسی وعربی ندارد. به تفاوت در زبان‌های دیگرهم رایج است ـ هم درشعرو هم درنثر . بعلاوه بسیاری از آنهـا هست که فایده‌شان منحصر بیك امر نیست فی‌المثل شاید هم محرك‌خیال باشند هم متضمن افادهٔ عقلی . باری این صنعت‌ها غالباً از عربی وارد ادب فارسی شده‌است ودرواقع گویندگان فارسی آنرا ازشعرعربی‌اخذ کرده‌اند و تقلید . در عربی هم بیشترشان از اوایل عباسیان معمول شد نزد شاعرانی‌چون بشار ومسلم‌بن ولید وعتابی واعراب آنها رابدیع خواندند ـ ظاهرا بسبب آنکه رواج آنها درشعرقدما سابقه نداشت و تازه بود . البته قسمتی از این آرایشها اختصاص بشاعران عهد عباسی نداشت چنانکه عبدالله بن معتز ـ شاعروخلیفه ـ برای آنها از قرآن و حدیث وشعرقدیم شواهد یافت . با اینحال حتی درهمان اوقات‌دعاوی شعوبیه وجود این‌صنایع را درادب عربی‌منسوب میداشت بتأثیرموالی: بشاروابی‌نواس ومسلم که اصلشان ایرانی بودوابوتمام که رومی پنداشته میشد و عتابی که هم با فرهنگ ایرانی پیوند داشت . ابن‌معتز نیز در تألیف‌کتاب بدیع نظرش بیشتربـرد شعربیه بـود و دعاوی آنها[۱۴] آیا میتوان احتمال دادکه این‌صنعت‌ها از یونانی وارد زبان وفرهنگ‌مسلمین شده باشد ؟

✽Antitheton یا Antithesis ✽Demetrius

بعضی از ادبا ، باین احتمال تمایل داشته اند[۱۵] البته عده‌یی از صنایع بدیع عرب را نزد یونانی های قدیم هم‌میتوان یافت با نام‌هایی مشابه که در کتب بلاغت قوم هست . از آنجمله است مطابقه که « آنتی‌تزیس » میخوانده‌اند واعتراض که « پرانتزیس » مینامیده‌اند والتفات که « اپوستروف » نام داشت و رجوع که « متانیا » خوانده میشد . اما نه این شباهت ها دلیل بر آشنایی مسلمین است با ادب یونانی نه قرابت نسب یونانی که برای ابوتمام ادعا کرده اند برای اثبات این دعوی کفایت میکند . ذکر مقداری از این صنایع در قرآن و درحدیث و در ادب جاهلی هم نشانی‌است ازسابقهٔ آنها نزد اعراب . نهایت آنکه اشتغال باین صنایع بعنوان یك نشانه ازظهور تمایلات اشرافی باحتمال قوی تاحدی حاکی است ازدورهٔ نفوذ موالی درادب و فرهنگ عربی واسلامی .

ظاهراً بهمین سبب هم هست که ابن معتزدر تالیف بدیع نسبت به نفوذ این موالی عکس‌العمل نشان میدهد و میکوشد این صنایع را عربی نشان دهد واسلامی . اما آنچه که وی بعنوان صنایع بدیعی در شعرقدیم وقرآن شواهد برایش بدست آورد و تعدادی از آنها راجمع کرد روی‌هم رفته هفده‌گونه بیش‌نبود در حالیکه تفنن شاعران وتفحص ادبا تدریجاً تعداد آنها را افزود . چنانکه عسکری درالصناعتین تعداد‌ـ شان را به سی وشش رسانید وابن رشیق قیروانی ـ درکتاب العمده ـ این تعداد را بازهم افزونی داد ـ تقریبا بدوچندان . ازسکاکی ببعدذوق بدیع جویی و بدیع سازی قدرت و غلبهٔ بیشتر یافت و ساختن قصاید متکلف عربی و فارسی مشحون بصنایع گونه‌گون رایج شد که غالبا در

❁ Anétihesis ❁Parenhesis ❁Apostrophe ❁Metanoia

مدح پیغمبر بود ومعروف به بدیعیات .

در ایران نیز خیلی پیش ازعهد سکساکی بصنعت و بدیع اهتمام شد . درست است که تعدادی از کتب قدیم فارسی که راجع بوده است به عروض و قافیه وبدیع ازبین‌رفته است اما از آنچه باقی است برواج بدیع دربین قدما بخوبی میتوان پی‌برد . دیوانهای موجود قدماو کتب تذکره شواهد زیادی ازاشعارمصنوع قدمارا عرضه میدارد .

ترجمان البلاغهٔ را دویانی هم که در قرن پنجم تألیف شد حاوی شواهدی بود از شعرای قدیمتر ـ قرن چهارم وسوم . حدائـق السحر وطواط والمعجم شمس قیس‌هم، مثل لباب‌الالباب عوفی مشحون شده است ازشواهد صنعت‌های بدیعی . چنانکه دیوانهای کسانی چون‌رشید وطواط وعبدالواسع‌جبلی‌وادیب‌صابر درحقیقت تخته‌مشق‌هایی کهنه‌است برای امتحان آرایش‌های‌بدیع.همچنین‌است ذوالفقارشیروانی‌ودیگران. حتی بعضی گویندگـان قرن نهم هجری هـم صنایع بدیعی را میدانی میشناختند برای هنرنمایی خویش‌بطوریکه اشعار بسیاری ازآنهاچیزی نیست جز نمایشگاه صنایع متروك بدیعی . این صنایع بدیعی البته در شعرحکم آرایش دارد وزیور واگر بافراط وتکلف نکشد ممکن است مطلوب آیدبعلاوه توجه‌بصنعت و آرایش‌تاحدی هم‌جزو لوازم‌شعرست ازآنکه گرایش شعرمثل هرهنر دیگر بسوی زینت است و تجمل . در واقع‌همان‌غریزه‌یی که‌در انسان هنررا تبدیل‌میکند بنوعی امتیاز‌ـ‌امتیاز فردی واجتماعی‌ـ شعری راهم که‌درآن آرایشهای صنعتی باشد ازشعر عادی برتر جلوه‌می‌دهد. ازاینروست که‌مخصوصاًدردربارهای سلاطین که‌غـالباً نمایشگـاه انواع تجمل بوده است ، قصاید مدحی روز بازار

داشته است خاصه قصایدی که‌مشتمل بوده‌است برطمطراق‌های لفظی و صنایع بدیعی . حتی‌غزلهایی هم‌که برای در بارها سروده میشده است مثل غالب غزلهای سلمان و حافظ اکثر صبغه صنعت دارند . این‌حس تجمل حتی شعر صوفیه راکه ظاهرش غالباً ساده است و بی‌تکلف‌لااقل ازلحاظ معنی به‌تکلف کشانیده‌است :تکلف درمعانی بلند زهد و تحقیق. چنانکه حرفهای سادهٔ صوفیه‌وعرفا تدریجاً دیگر برای خیلی‌ها دلکش وجالب نبوده است وچون طبایع آنها راارضاء نمیکرده است طالب حرفهای غیرعادی میشده‌اند .

عبث‌نیست که‌برمثنوی‌هم باوجود اشتمالش برمعانی‌بلند عرفانی طعّانه‌یی‌چند۔ چنانکه‌خود مولانامیگوید۔ ایرادمیگرفته‌اند : کاین‌سخن پست‌است‌یعنی‌مثنوی، قصه پیغمبر است وپیروی، نیست بحث‌وفحص اسرار بلند، که جهانند اولیازانسوسمند[۱۵].

باری گرایش‌شعر بتجمل‌ازاسباب‌عمده شده است‌دررواج‌صنایع بدیعی واین نکته ازموجبات اصلی بوده است در پیدایش‌اشعارمتکلف. از شعر متکلف آنچه تنها مجموعه‌یی است از صنایع بدیعی غالباً دیگر شعرنیست جدول سرگرمی است اما آنچه ازآنگونه نیست توفیق وقبول آن فقط‌موقوف است باینکه شاعر توانسته‌باشد رویّت وریاضت خود راکه در نظم آن بکار داشته است مخفی بدارد . درحقیقت وجود سنت‌های‌ادبی‌وحکومت‌ذوق‌های تهذیب یافته‌تدریجاً شاعران راواداشته است باصلاح وتهذیب شعر خویش ودر دنبال آن شعرا عادت کرده‌اند آنچه رادر جوش‌وغلبهٔ قریحه بخاطرشان میآید نپذیرند[۱۶] ویاباصلاح و تهذیب آن بپردازند و بدینگونه مثل بندگانی باشند برای‌شعرخویش:

ـ عبیدالشعر ـ و آنرا دائم اصلاح کنند و تهذیب. انوری که خود از اینگونه شاعرانست یك جا در قطعه‌یی ـ که شایستهٔ هوراس* یا بوالوست ـ بیان میکند که چگونه برای ساختن یك قصیده تحمل زحمت میکرده و بقول خود صدبار بعقده درمیشده است تا از عهدهٔ یك سخن بدر میآمده[۱۷]. بوالو*هم تاکید دارد که شاعر باید شعر خود را مکرر بخواند و اصلاح کند و تصریح میکند که خود او هرگاه چهار کلمه مینویسد سه‌تاش را حك میکند[۱۸] و بدینگونه شعر خوب در نظر کسانی که باصطلاح بندگان شعرند ـ عبیدالشعر ـ آنگونه شعریست که بسالی گفته آید و پرداخته باشد. چنین‌شعری همچون آب صافی است ، لطیف وزدوده اما تصفیه‌شده نه‌مثل آب چشمه که از درون سنگها میغلطد و باخاك و کف آمیخته میآید . شعریست که‌ازسرچشمهٔ الهام وازجوش و غلیان طبع گوینده دورافتاده است واز صافی اصلاح و تهذیب گذشته است . با اینهمه آب یك جویبار ملایم که آرام در میان چمن‌های پاك آفتاب خورده جریان دارد بمذاق بعضی خیلی‌مطبوع‌تر است‌از آب‌رودخانه‌یی کف‌آلود وطغیان کرده که باخشم وخروش ازمیان سنگها وصخره‌های وحشی عبور میکند و خنکی ولطافت کوهساران رابا خود دارد . این تفاوت درذوقهاست یادر ادراکها ؟

*— Horace *— Boileau

۸

درباب قافیه

در کلام‌موزون‌باید نخست بین‌شاعری وقافیه سنجی فرق گذاشت وبهرحال عشق‌به‌قافیه بندی را نباید باقریحهٔ شاعری اشتباه کرد [۱] کلام موزون اگردر نفوس بی‌تاثیر باشد نه‌وزنش آنرا میتواند به درجهٔ شعر برساند نه‌قافیه‌اش. بااینهمه احساس واندیشهٔ شاعر فلزی است که‌گویی درکورهٔ ابداع‌تفته شده است وفقط وزن وقـافیه است که این آهن را میتواند آب‌بدهد وتبدیل کند به‌فولاد- باقدرت‌وجلای فولادین. بهرحال درادبیات بسیاری از اقوام عالم قافیه نیز مثل‌وزن اساس شعرست - یا یکی‌ازاساسهایش. حتی شعرچینی هم‌قافیه دارد درصورتیکه‌شعریونانی - چنانکه خواجه نصیرهم درمعیارالاشعار میگوید- بی‌قافیه بوده‌است.

در این‌باره که‌قافیه از کجا درقرون وسطی وارد دنیا عیسوی‌شد اختلاف است با آنکه بعضی اشعار مقفی در ادبیات لاتین قرن پنجم میلادی آمده بود احتمال هست که‌فقط تحت‌تاثیر فرهنگ مسلمین بود که‌قافیه در دنیای عیسوی شایع گشت [۲]

درعربی وفارسی قافیه هم مثل وزن اساس شعر است و اهمیت آن اساسی . تعریف قافیه البته لازمه‌اش تعریف بیت است یعنی آنچه حداقل شعر محسوبست درعربی‌وفارسی. درواقع شعر فارسی‌هم‌قسمت عمدهٔ اوزانش رامدیون عربی است هم نظم وترتیب قافیه را . چون‌در ایران باستانی نه‌شعر عروضی وجود داشته است ونه‌حتی‌طبقه‌یی مستقل بنام‌شاعر. بله نمونه‌هایی دردست هست از نوع حراره یا تصنیف- مثل سرود اهل بخارا یاسرود کودکان بلخ وجز آنها[۳] ـ که قافیه هم در آنها هست‌اماهمه ازمقوله شعرعامیانه‌است آن‌هم‌ازقرن‌اول‌اسلامی. درقرنهای بعد چیزهایی بنام فهلویات ودوبیتی یادوبیت‌رایج بوده‌است‌که صورت های‌تکامل یافته‌شان‌عبارت‌شده‌است ازدوبیتیهای منسوب بنام باباطاهر و ظاهراً درهمان‌دوره‌هایی که گویند باباطاهر میزیسته است جمع آوری دوبیتی ورباعی‌درهمان‌حدود اورایج بوده‌است[۴] وشاید این بابارا بتوان بعنوان یك‌تن ازگویندگان بی‌نام سلسله فهلویات نام‌برد یعنی یك شاعر توده یاسرایندهٔ ترانه های فوکلوریك .بعدها فهلویات‌تحت تاثیر اشعار عروضی تحول یافت وازآنها ترانه‌های محلی پدید آمد و واسونك‌ها همچنین بعضی مثل‌های موزون محلی هست‌که شاید نمونه‌هایی باشداز شعرهای‌عامیانه قدیم. امااینکه شعروشاعری‌درایران قدیم هم-همانگونه که‌نزد اعراب‌ویونانیهابوده‌است-رواجی‌داشته‌است‌جداازکاررامشگران بسیاربعید می‌نماید. بله، درعهدخسروازباربد ونکیسا درافسانه‌هاذکری هست که لحن‌هایی داشته‌اند ظاهرا متضمن ستایش خسرو اما آنها را بنام‌خنیاگرمیشناخته‌اند نه‌سراینده- یعنی شاعر .وجودسخنان موزون‌در اوستا وبعضی قطعات پهلوی ـ ازجمله یادگار زریران‌وآثارمانویان-هم اگرحاکی باشد ازشعرنشان ازسرودهای دینی میدهد. نه سرودهایی که

ساخته باشند برای بیان عواطف انسانی - شعر بمعنی امروز . بهرحال قطع نظراز سرودهای دینی شعری اگروجود داشته‌است ازآن خنیاگران بوده است نه از آن طبقه‌یی بنام شاعر . بعضی سنت های ادبی هست حاکی از آنکه بهرام گور - پادشاه ساسانی - شعر میگفته است .این روایت ظاهراً در تواریخ رسمی نبوده است و بنظر میآید که آنرا عمداً از تواریخ رسمی حذف کرده باشند برای تنزیه مقام پادشاه :تنزیه ازشاعری که‌کاری اهریمنی و در خور خنیاگران وفرودستان بوده‌است. نمونه‌یی ازشعراوهم نقل کرده‌اند که‌صورت قدیمترش شباهت دارد به بعضی ترانه‌های قدیم فارسی[۵] ، وبعضی خواسته‌اند اورا قدیمترین شاعر فارسی زبان بدانند . درواقع بسبب نهایت اتصالی که شعر از جهت معنی با مبالغه یعنی دروغ پیدا میکرده و هم بسبب رابطه‌ایکه از لحاظ وزن با موسیقی و کارخنیاگران داشته‌است ایرانیها مخصوصاً طبقات عالی نسبت بآن اقبالی نداشته‌اند وظاهراً بهمین سبب بوده است که بر طبق یك مأخذ مفقود - که صاحب المعجم از آن نقل میکند - یك موبد آنزمان نامش آذربادبن‌زراتشتان بهرام‌رااز شاعری منع کرده است و آنرا مناسب‌شان پادشاه ندانسته[۶] . این طرزفکر خیلی شباهت دارد باطرزفکر طبقه‌عالی در رم قدیم که شاعر را طفیلی میخوانده‌اند و شاعری را کاری تلقی میکرده‌اند مرادف بیکارگی[۷] . سرّ آنکه از ایران قبل از اسلام شعری نمانده است باید همین باشد حتی برحسب روایات عرب اعشی هم که بدرگاه‌خسرورفته‌است کاراو- که‌شاعری بوده‌است-نزد شاهنشاه باغرابت تلقی شده و خودش تقریباً با تحقیر وبی اعتنایی . نظر انتقادیی هم که خسرو در باب یك بیت شعر اواظهار کرده است حاکیست از ناآشنایی

✽ Grassatore

ذهن او بامعانی شعری[۸] . باری اینکـه در تاریخ ساسانیان کـه آنهمه اطلاعات مبسوط راجع بآن دوره ازمآخذ عربی وسریانی و ارمنی ولاتین بدست میآیداشارتی بوجود شاعر نیست حاکی از آنست که در آنزمان شعرامری مستقل ازموسیقی نبوده‌است اما اینکه بعضی هم احتمال داده‌اند حتی باربدالحان واغانی خویش را بر نثرمبتنی کرده است ـ نه برنظم ـ ظاهراً درست نیست واز آنست که اوزان فهلویات را با اوزان عروضی مقایسه کرده‌اند که مخصوص عرب بوده است[۹] . باری چون بعد ازاسلام ایرانیها شعر را باوزن وقافیه‌اش از اعراب تقلید کردند هم لفظ شعر را از آنها اخذ نمودند هم عروض وقافیه‌را . از این رو بودکه پارسیان هم مثل تازیان کمترین مقدار شعرراکه عبارت بود از دو پاره کلام موزون متساوی بیت خواندندیعنی خانه‌موین وهریك ازدوجزءآنرا هم مصراع ـ یعنی لنگهٔ در . همچنین با آنکه فهلویات وترانه‌های قدیم ایرانی چیزی شبیه قافیه داشتند پارسیان بعد از اسلام شکل موجود قافیه را از اعراب اخذ کردند ـ همچنان با جزئیات آن . اکنون باید دید قافیه چیست ؟

قافیه برحسب تعریف مشهورش قسمتی‌است ازآخرین کلمهٔ بیت ـ آخرین کلمهٔ نامکرر آن . چون آخرین کلمه شعر اگر همچنان مکرر شود جزو قافیه نیست ردیف‌است وقافیه رادر آخرین کلمه قبل‌ازآن‌باید جست. بله‌آخرین حرف کلمه نامکرر درشعرسنگ بنای‌قافیه‌است‌وآنرا رَوی میخوانند بعلاوه هم خود حرف باید بعنوان قافیه حفظ شودهم حرکت وسکون خود وطرفینش. فی‌المثل لفظ شکر باگهر قافیه میشود ودرهر دو روی‌عبارتست ازرای ساکن باضافه فتحه حرف قبل از راء. درشعرمعروف«توانا بودهرکه دانا بود» داناکه درین مصرع باتوانا در

مصرع بعد قافیه شده است شامل روی است ـ الف ـ و بود هم که در هر دو مصرع تکرارشده است عبارتست از ردیف. در صورتهای گونه‌گون کلمه قافیه غیر از روی هم چیزهایی دارد رعایت کردنی با نامهای جداگانه. از جمله وقتی سور با دور قافیه میشود یاکار بادار یا پیر با شیر در تمام آنها راء روی محسوبست اما آن الف وواو ویا هم که قبل از روی است جزو قافیه است که باید رعایت کرد. آنها را هم ردف میخوانند واینگونه‌قافیه را مُرْدَف خوانند که با مردّف یعنی آنچه ردیف دارد اشتباه نباید کرد. وقتی هم الفاظ دست با مست قافیه میشود یازشت باکشت و سخت با رخت، باز تأ در همه شان روی است اما حرف ساکن ما قبل آن‌هم رعایت کردنی است ـ : س، ش، خ ـ در اینجا، که قید خوانده میشود وگویند قافیه مقیدست. همچنین درقوافی حاصل وواصل یاکامل وشامل یا مایل و حایل همه جاروی لام است اما الف را هم که در همه هست باید رعایت‌کرد که آن را تأسیس خوانند. بعلاوه حرف متحرك بین‌روی‌و‌تأسیس‌را که‌اینجاص،م، وی است ـ دخیل خوانند یا حایل. اما رعایت آنها در قافیه ضرورت ندارد وکسانی هم که رعایت کرده‌انـد خود را بدشواری افکنده‌اند ـ اعنات یـا لزوم مالایلزم. البته این‌اعنات یك نوع هنرنمایی است که در اشعار مصنوع جا دارد واز همین روست که‌گفته اند زیبا عبارتست از امر دشوار. بله در جایی که‌صحبت‌ازهنر نمایی است درست، اماوقتی لزومیات‌ابوالعلاء معری مشتمل‌برین سختگیریهامیشودبایدگفت شاعر نابینای مرتاض‌پیشه این راهم مثل نوعی ریاضت برخودتحمیل میکرده است یا چون‌نوعی بازی که درنهانخانهٔ عزلت‌وی‌را سرگرم‌میداشته [۱۰]. این گونه‌شعرمتکلف

معری نشان می‌دهد که قافیه اندیشی مانع از بیان معانی فلسفی نیست. مع‌هذا یکشاعر عارف و صوفی که وجودش آگنده است از وجد وحال وجوش والتهاب نمیتواند در جذبات وغلبات خویش برای قافیه‌اندیشی معطل بماند[11]. باری حرف‌هایی که دردنبال روی میآید- یعنی روی بآنها پیوسته میشود- جزو قافیه است ورعایتشان واجب. فی‌المثل وقتی خسته و رسته قافیه میشود غیر از تاءکه روی است‌هاء نیز رعایتش‌لازم است وآنرا حرف وصل خوانند همچنین تا سه‌حرف‌دیگر آنچه به روی‌پیوندد رعایتش‌درقافیه‌لازم‌میآید وهریکشان هم‌نام‌خاصی‌دارد- : خروج،مزید، ونایر. فی‌المثل‌چون‌دستشان‌باپستشان‌قافیه‌شود تاء روی‌است‌وشان‌هم‌جزو قافیه‌است که رعایتش‌ضرورت‌دارد. البته حرکات‌حروف ماقبل‌روی مثل حرف‌دخیل وحرف ماقبل‌قید- نیزدرقافیه مدخلیت‌دارد وغالباً رعایتشان کرده‌اند مع هذا لااقل حرکت ماقبل قید را گه‌گاه نیز مهم نشمرده‌اند ودرآن مسامحه را جایز دانسته‌اند . لیکن مواردی هم هست که قافیه- آنگونه‌که شاعرسروده‌است-عیبی‌دارد . که‌آنرا نزد ذوقهایی که تهذیب ادبی‌دارند نامقبول‌میکند . لزآنجمله مهمتر از همه ایطاست و شایگان. تفصیل جزئیات این مطالب درعلم قافیه است و مولف المعجم در آن باب مطالعات دقیق‌کرده است که خواندنی‌است. با اینهمه آنچه ادباء ما درباب قافیه‌گفته‌اند غالباً حاصلش اینست که قافیه چیست وتاچه حد باید بآن‌مقید بوداما اینکه در شعروپیدایش آنچه نقشی‌دارد وسرّ زیبایی یا ضرورتش از کجاست در سخنان آنها هیچ‌مطرح نیست . درصورتیکه تحقیق این نکته -لااقل‌امروز - اهمیتش بیشتر است و قبل از هر بحث واقعاً بایدیدقافیه ازجهت‌زیبایی وجمال‌چه خاصیتی دارد ؟ ... آزمایش

برای شعر بی‌قافیه در ایران بی‌سابقه نیست . بموجب روایت خواجه نصیر ، یك تن از قدماء بنام خشوبی کتابی داشته است موسوم به یوبه نامه و محتوی اشعار بی قافیه . بدرستی نمیتوان دانست یوبه نامه ـ بااین نام ـ چه کتابی بوده است و آیا خشوبی آنگونه اشعار رااز گفتهٔ دیگران آورده است یا خودش سروده . خود او ظاهراً حکیم بوده است وشاید غرضش بیان این حرف حکماهم بوده است که درشعر قافیه ووزن مهم نیست مهم خیال انگیزیست. اما دراروپا بحث و گفتگو راجع بفایده و ضرورت قافیه خیلی بیشتر شده است و اهل نظر مکرر بر آن اعتراض کرده‌اند . ازجمله لاموت✿ نویسنده ونقاد فرانسوی قافیه را کاری میدانست مکانیك و مضحك بعلاوه شگفت داشت ازمسخرگی کار کسانیکه فنی اختراع کرده‌اندتا عمداً خود رادروضعی دچار کنند که نتوانند آنچه را میخواهند بدرستی بیان کنند . در واقع کسانیکه قافیه پردازی راکاری میدانندزائد ولاطائل میگویند شاعر باید آزاد باشد تا هرچه میخواهد بگوید و هر جوری میخواهد زبانش را درخدمت قریحه‌اش بکار اندازد نه اینکه بندهٔ قافیه شود و برای رعایت آن مجبور باشد فقط چیزی را بگوید که قافیه اجازه میدهد. مع هذاولتر✿ باآن آزاد اندیشی حیرت انگیزش که هر بندی را میگسلد نسبت به قافیه وقید آن حالتی دارد آمیخته باتسلیم و قبول .در ردّ لاموت میگوید تمام اقوام عالم جز یونانیها وورومیهای قدیم قافیه بندی کرده‌اند و هنوز میکنند . وی با آنکه گاه غبطه میخورد برانگلیسی‌ها ـ که هم شعر بی قافیه دارند ـ تصدیق میکند که این یوغ را نمیتوان از گردن شعرفرانسوی برداشت . میگوید ایتالیائی‌ها و انگلیسیها میتوانند

✿ La Motte ✿ Voltaire

ازقافیه صرفنظر کنند زیرا درشعرشان هزارگونه آزادی هست که درشعر فرانسوی وجود ندارد. بعلاوه این تکرار و تراجع اصوات واحد در آخرشعر بقدری برای انسان طبیعی است که در نزد اقوام وحشی نیز همچنان مثل مردم رم و پاریس و لندن ومادرید قافیه بندی رایج است و شایع[۱۲]. با اینهمه ولتر نیز مثل بوالو است و میگوید قافیه بنده‌یی بیش نیست وکاری‌ندارد‌جز اطاعت[۱۳] یعنی که نبایدمعنی فدای قافیه‌شود. باری درضرورت وخاصیت قافیه‌جای حرف هست که تفصیلش مجالی دیگرمیخواهد. امارویهم‌رفته‌میتوان‌گفت درقافیه چند خاصیت هست: اول‌آنکه باتکرار و تراجع اصوات‌آخر کلمه ، حالتی بکلام میبخشد که درحقیقت موسیقی وزنش را تکمیل میکند وبدینگونه قدرت وتأثیر صنعت اعجاب انگیز شاعر را میافزاید از آنکه گویی خواننده وقتی میبیند شاعردرآن تنگنای وزن خویشتن‌رابتکرار قسمتی ازآخرین کلمه هم‌مقید میداردبحیرت‌میافتد واعجاب. ازآنکه‌درچنین‌دشوارجای‌ـوزنـ شاعردرتنگنای قافیه‌هم‌میافتد که‌ازبزرگترین مضایق‌است‌در سخن. البته گذشته از مراعات وزن که‌خود موجب گرفتاریهاست رعایت قافیه هم گه‌گاه شاعرراوامیدارد بارتکاب بعضی مسامحات‌لفظی . چیزی که‌شعرا آن را جوازات شعری میخوانند ودر حقیقت عبارتست از ضرورات. مثل‌اینکه کلمه مشدد رامخفف کنند یا ممدود را مقصور و از این قبیل. بله، درتنگنای‌قافیه خورشید خرشود، و همین است‌آن مورد که گفته‌اند یجوز للشاعرمالایجوزلغیره.

البته درین یجوزولایجوز اگر افراط شودکار شاعر ممکن است بجایی بکشدکه حالش مصداق لطیفه‌یی باشدکه عبیدزاکانی گفته است

راجع بشعرا[۱۴] .

در هر حال ضرورت از لوازم دشواریهای قافیه است و کسانی که خربزهٔ قافیه را چشیده‌اند پای لرز ضرورتش هم نشسته‌اند. خاصیت دیگر قافیه آنست که نظم و ترتیبی بشعر میدهد و اجزاءِ آنرا متناسب میکند . ضبط وربط آنها را آسان مینماید وزن و آهنگ را هم تقویت میکند و گویی بقول بعضی فایدهٔ آن سروسامان دادن است بشعر . و این البته درصورتی است که قافیه بی‌تکلف باشد یالااقل مهارت گوینده و تسلطش برالفاظ این تصور رابخواننده القاءِ تواند کرد . از اینجاست که در وصف قافیه گفته‌اند باید مثل مهمانی باشد که انتظارش را میکشند ـ نه آنکه چیزی باشد ناتراش ومزاحم[۱۵] . ارتباط قافیه با معنی هم قابل توجه است و مهم . شوتسه* یك تن از شاگردان کانت در رساله‌یی که راجع به قافیه نوشته است ـ بزبان آلمانی ـ سبب زیبایی قافیه را از اصل تعدد در وحدت نتیجه میگیرد ـ یعنی که بی این تعدد وحدت شعر چیزی نیست جز یکجوریکنواختی تحمل ناپذیر[۱۶] . بعلاوه باهمیت آن در مساعدت بحافظه نیز توجه کرده‌اند و بعقیدهٔ بعضی قافیه در شعر همان نقشی را دارد که کلید یاتونالیته* دارد در کمپوزیسیون موسیقی و از اینجاست اهمیت قافیه درشعر که آنرا مثل وزن اساس شعر شمرده‌اند .

یك نکتهٔ مهم دیگر در باب قافیه هست که باید اینجا مطرح کرد: آیا در قافیه حفظ صورتها وقالبهای سنتی ضرورتی است ابدی وتغییر ناپذیر ؟ البته که نه . درست است که توالی قافیه‌ها و تکرار منظم آنها

---

* Schutze * Tonalité

در فاصله‌های حساب شده تا حدی تخیل انگیزست اما عادت وانس نیز در افزودن و کاستن این تاثیر نقشی مهم دارد . شکستن این قالبها و طرح نوی درقالب‌افکندن‌بی‌شك‌این اثر راخواهدداشت که‌قافیه درست درجایی‌ظاهر شود که آنرا انتظار ندارند امابهرحال‌بازجای‌جای میآیدو تکرار و توالی هم دارد- هرچند نه با نظم و ترتیب‌سنتی .

این وضع‌برای کسانیکه انس بسنت آنها را تا حدی راحت‌طلب وبی تحرك کرده است بی شك‌هیجان انگیزتر خواهد بود تاشکل سنتی قافیه‌و اینجاست که قالب شکنی مطلوب میشود یا دست‌کم مقبول. البته آنجاکه قاعدهٔ تساوی‌طولی مصرعها بشکند و عروض خلیل اعتبار خود را از دست دهد توالی قافیه‌ها هم‌بشکلی که در قالبهای سنتی‌هست ضرورتی پیدا نمیکند و این قالب شکنی - وقتی یك ضرورت روحانی شاعر آنرا ایجاب کند - درخور ایراد وملامت نیست . حتی وقتی‌شاعر چنان مقهور هیجانات روحانی خویش باشدکه وزن وقافیه را هم برای بیان معنی زائد بیابد یا دست وپای گیر میتواند از آنها صرفنظر کندو درعین حال شاعر هم باقی بماند . امابی این ضرورت از مجرد قالب شکستن چه حاصل ؟ ...

درست است که‌وزن و قافیه را میتوان فداکرد اما فدای شعر . فدای‌سخنی موزون‌وخیال‌انگیز که در نفوس انسانی تاثیر میتوانداشت چنین سخنی وقتی‌درخاطر شاعر بجوش آید برخلاف میل او از زبانش میتراود و او خواه آنرا در قالب وزن وقافیه بریزد یانه چاره‌یی ندارد جز آنکه بدان‌مجالی‌بدهد برای سرازیرشدن. درصورتیکه شوروهیجانی درکار نباشد وزن وقافیه چه چیزی را سدکرده است تا لازم باشد شاعر

آنها را بشکند و از پیش بردارد ؟ فرق است بین شعر را ستین که مثل سیل طغیان‌گـر میجوشد و هرسد و بندی را در سر راه خویش از بین میبرد تا کور آبی اندك که در بسترسنت‌ها یا در بستری ناشناخته آرام فرومیغلطد و سرانجام درون شنهاوریگهای تفتـهٔ بین راه طعمهٔ خاك تشنه میشود .

۹

وزن و عروض

درشعر اگر بتوان از قافیه صرف‌نظر کرد ظاهراً ازوزن نمیتوان. وزن که عبارتست از وجود نوعی نظم در اصوات کلام بسبب تأثیر خیال‌انگیزی که دارد حتی نزد منطقی هم جزوماهیت شعرست . بعلاوه چون شکل‌وقالبی معین به‌کلام میبخشد تناسبی در آن بوجود میآورد که موجب التذاذست . مخصوصاً که‌شاید وجود این قالب تاحدی نیز کمك باشد جهت فهم‌وضبط معنی . بااین‌همه‌بعضی‌ادباوزن راهم‌مثل‌قافیه‌مانعی تلقی کرده‌اند در راه ایراد معنی و حتی آن را یادگارعهد بربریت قدیم شمرده‌اند ــ مثل بردگی و جنگ‌تن‌بتن[1] . البته شعربی وزن قابل تصور هست اما آن را فقط در ردیف ترجمهٔ شعر میتوان محسوب داشت ــ شعر منثور . آن هم البته شعر تمام نیست زیرا بهرحال وزن ــ وتاحدی قافیه هم ــ سهمی دارددرخیال‌انگیزی شعر . از این روست که فکرشعر ناموزون در شکل شعر آزاد تعدیل شده است . یعنی شعری که در آن وزن هست اما آن‌وزن نه یکنواخت ویکسان است و نه محدود بسنن‌و

قیود رسمی ادب . فی‌المثل در طی یك قطعه شاعر میتواند از وزن‌های مختلف استفاده کند ـ برحسب احتیاج خود . در هرحال حتی در شعر آزاد هم وزن هست ـ لااقل نوعی وزن .

اما شعر فارسی ـ در ادب کلاسیك ـ عبارتست از کلام موزون مقفی باضافهٔ شروط و مختصاتیکه پیش از این مکرر از آن‌ها صحبت کرده‌ام . چنین کلامی وزنش هم شرطها دارد و خصوصیات که آنجمله را عروض‌خوانده‌اند ـ عروض فارسی . این عروض فارسی را ایرانیها در قرن سوم و چهارم ساخته‌اند و از روی عروض عرب اما با بعضی کاستها و افزودها . یعنی کاست افزودهایی کـه آنرا با مقتضیات زبان دری منطبق تواند کـرد . این انطباق از آنجا ممکن شد که بعد ازاسلام شعرعربی نمونه‌والگویی شد برای شاعران فارسی زبان . چون ظاهراً الگوی دیگری از سابق نداشتند بهمان شیوهٔ اعراب شعر گفتند ـ کلام موزون مقفی ودر قالب قصیده وتغزل وجز آنها . بعلاوه‌چون البته‌نوعی شعرعامیانه داشتند ـ فهلویات ومتل‌ها ـ از آنها هم استفاده کردند وشعر فارسی اوزان خود را بازیافت : ـ پیدایش عروض فارسی . چون صحبت ازشعرفارسی‌شد ـ در دورهٔ قبل‌ازاسلام ـ مناسب هست چند کلمه دراین باب به‌تفصیل ترگفته شود . البته‌درباب وجودشعر در ایران قدیم باید تمایلات تعصب آلود را کنارگذاشت .

باآنکه دروجود کلام موزون ـ درادوار بسیار قدیم ـ ظاهراً جای شك‌نیست اینکه درعبارتهای نخست بعضی کتیبه‌های فرس باستان‌نمونهٔ ادعیهٔ منظوم کهن را بتوان یافت ادعائـی است کـه اثباتش خالـی از دشواری نیست . گاثه‌های اوستاهم اگرچه وزن داشته است اما ظاهراً

در آنها توجه به تعداد هجاها - یعنی مقطعات نمیشده است . در زبان پهلوی هم وجود کلام موزون را محقق شمرده اند همچنین در ادعیه و آثارمانویه نمونه‌هایی یافته‌اند لیکن تحقیق در نکات‌راجع بساختمان شعر درپهلوی هنوزبه نتیجه‌یی رضایت بخش وقانع کننده منتهی نشده است[۲] بااینهمه‌دربعضی آثارپهلوی کلام‌موزون‌هست که -اگر نکات‌راجع بساختمان اوزان آنها بدست آید -گویند باید ازحیث قواعد ونظم و وزن حد میانه‌یی باشد بین اوزان اوستائی و فارسی عامیانه . البته این هم درصورتیست که زبان پهلوی و اوستائی را بتوان درطول دری‌قرار داد درحالیکه دلایل برخلاف آن است .

در هرحال اشعارعامیانهٔ دری بعضی نمونه‌های قدیم داردکه در مطاوی کتب آمده است ازآنجمله است فهلویات‌المعجم که نمونه های قدیم آنها را بزحمت میتوان با اوزان عروضی کاملا تطبیق کرد[۳] . از اینجاست که روی‌هم‌رفته فکروجود بعضی‌اوزان- اوزان‌خاص فارسی- پیش ازاقتباس عروض عربی قوت‌میگیرد . ازبین بحورکثیرالاستعمال در شعرعربی- مثل طویل،کامل، وافر،بسیط ، سریع، و متقارب- فقط بحراخیرست که درفارسی استعمال فراوان دارد . درحالیکه رایج‌ترین اوزان درفارسی‌هزج ورمل وخفیف است که درمقایسه با بحور مذکور استعمالشان درعربی کمتراست. بعلاوه وزن رباعی کاملا ایرانی‌است وحتی‌بموجب حکایتی که درالمعجم ذکرشده است[۴] مأخوذ اززبان عوام واطفال. وقتی‌وزن فهلویات که درکتاب شمس قیس[۵] آمده است‌پیشرو بحرهزج بنظرمیآید آیا نمیتوان پنداشت اوزانی شبیه باوزان عروض- وبهرحال تاحدی قابل انطباق با آنها - درشعرعامیانه ایران وجودداشته

است؟ درست است که ازادب رسمی عهد ساسانی وجود شعر بصورت مستقل ازموسیقی برنمیآید اما وجود شعر عامیانه را در آن دوره انکار نمیتوان کرد - باوجود قرائن و اشارات که در آن باب هست[۶] . در هرحال عدم رواج فن شاعری در آن ادوار - که فعلا امری است محقق - بهیچوجه دلیل برعدم وجود کلام موزون نیست. چون فهلویات - وحتی ظاهراً چامه هایی که الگوی کار مسعودی مروزی بوده است در شاهنامهٔ مفقودش - سابقه‌شان اوزان اشعار عامیانه بوده‌است : اوزان اشعار عامیانه که درادب رسمی ساسانی - فرهنگ نجبا و درباریان - اهمیتی نداشته‌است. باری با وجود سابقهٔ بعضی اوزان ، عروض فارسی - و نه البته تمام اوزان شعرفارسی - را ازعربی گرفته‌اند . یعنی اوزان فارسی را منطبق کرده‌اند با عروض عرب و بعضی چیزها از این راه باوزان فارسی افزوده شده است . اما عروض عربی خودش هم اصل و منشاء روشنی ندارد . در تعریف آن گویند شناخت اصولی است که بدان وزن درست را از نادرست توان شناخت . درصورتیکه واقعاً تا کسی وزن شعر را - لااقل بطور مبهم - درك نکرده باشد آنرا با میزان عروضی نمیتواند منطبق کند وازاین روست که عروض برای کسانیکه ذوق ادراك وزن را دارند مورد حاجت نیست و درواقع مدتها قبل ازپیدایش عروض اعراب شعر گفته‌اند بی آنکه خود را برای آموختن عروض معطل کرده باشند . حتی میگویند ابوالعتاهیه شعری سرود کسی گفتش درین نظم از قاعدهٔ عروض خارج شده‌یی . جواب داد من از عروض جلوترم . این ابوالعتاهیه معاصر بود باخلیل بن احمد - که واضع عروض خوانده‌شده‌است - وگویند چند سالی هم بعد ازاومرد . بهرحال خیلی پیش ازتدوین عروض شعرای عرب

شعرمیگفته‌اند به تقلید پیشینیان خویش وازروی ملکهٔ ذوق بی آنکه جهت شناخت درست و نادرست اوزان به عـروض یعنی تعلیم و کتاب آن محتاج شده باشند . بااینهمه درمورد کسانیکه ازروی ذوق و طبع اوزان را درك نمیکنند عروض البتـه راهنماست ـ اما نـه راهنمایی دقیق . وجه تسمیهٔ عروض هم ـ باین نام ـ بدرستی معلوم نیست واین نکته درباب بعضی‌علم‌های دیگرهم صادق‌است . چنانکه منشاءاصطلاح نحوهم برای دستورزبان عربی خالی ازابهام نیست و اینکه بعضی در بیان سبب تسمیهٔ آن نقل کرده‌اند علی‌بن‌ابیطالب یا شاگردش‌ابوالاسود دوئلی در دنبال تقریراصول آن‌گفته باشدانح هذا المنهج یـاانحوه در این موردوجه تسمیهٔمقبولی بنظرنمیآید[7] همچنین درباب علم کلام‌اقوالی که راجع بوجه تسمیه اش هست مشکوك است وگفتـهٔ‌کسانی هم کـه خواسته‌اند آنرا بالفظ یونانی لوگوس✿ یا دیالك‌تیك✿ مربوط بدانند اطمینان‌بخش نیست[8] . راجع به تسمیهٔ عروض یك قول آنست که شعر ازجهت‌وزن بآن‌عرضه میشود وازاین روست که آنراعروض خوانده‌اند یعنی معروض علیه . قول دیگر آنست که این‌علم نخست درمکه بوجود آمد بوسیله خلیل‌بن احمد ـ ومکه راعروض هم میخوانده‌اند . این‌هر دوقول البته مشکوك است ونچسب و ساختگی . شاید هم قول درست تر آنست که گفته‌اند عروض شعریعنی جزء آخراولین مصرع بمنزلهٔستون خیمه است و آنرا بهمین جهت عروض خوانده اند ـ چوبی که خیمه بدان استوارست . درواقع با ملاحظهٔ قدرت و استقامت این ستونست که بیت ـ بیت شعر ـ درست میشود . اینجا نکته‌یی هست درخورتأمل:

✿ Diâlektik ✿ Logos

بیشتر الفاظی که درعروض و قافیه اصطلاح شده است از همین مشابهت که بین بیت‌شعر هست با لوازم‌زندگی بدوی ـ خیمه‌وشتر ـ درست شده‌است مثل وتد ، سبب ، فاصله ، قافیه ، روی وجزآنها ... بله ظاهر آنست که شعرعربی اول دربین بدویها پدید آمده است و اهل‌حضر که بعد آنرا اقتباس کرده اند رموز شعر را همچنان با اسمهای بدوی آن بایدگرفته باشند . حتی عروض بمعنی ماده شترسرکش نیز استعمال شده است و ـ در یك بیت‌عربی ـ شعر تشبیه شده است باین ماده شترسرکش که‌گویی شاعر آنرا رام میکند[۹] آیا همین خود وجه دیگری نیست در بیان سبب تسمیهٔ عروض ؟ بعضی این احتمال‌را داده‌اند[۱۰] امامطلب بهر حال مبهم است ومحتاج بحث وتحقیق. باری عروض‌عربی ـ بنابرمشهور ـ اختراع خلیل‌بن‌احمد فراهی است : یك لغوی از اعراب بصره آنهم بطریقی مبهم . میگویند وی خود تمام قواعد عروض را کشف کرد وتدوین . مطابق روایات‌وی‌درعبور از بازارمسگران ـ بهنگام شنیدن صدای‌چکشی که آنها برطشت میزدند ـ بفکراختراع عروض خویش افتاد . آیاوی دربصره ـ مرکزفعالیت و نشاط تجارسندی وایرانی و عرب ـ درتدوین عروض خویش ازقواعد وزن چنانکه نزد اقوام دیگربوده است اطلاع نیافته است ؟ ابوریحان بیرونی ظاهراً تأثروی را ازقواعد وزن هندوان بعید نمیداند اماقرائنی که ازمنقولات اودرتأیید این دعوی برمیآید برای اثبات این مدعاکافی‌نیست[۱۱] . معهذا قبول آنکه یك‌علم ـ یا یك‌صناعت علمی ـ را یك تن به‌تنهایی کشف ووضع کند و دیگران هم‌آنرا تقریباً چنانکه وی آورده‌است بپذیرند مشکل است ، وبارسم و سنت‌مخالف. آیا کثرت و وفورالفاظ راجع بحیات بدوی درعروض و قافیهٔ عرب و

کثرت رواج شعر در نزد بدویهای جاهلی نمیتواند این نکته را بخاطر بنشاند که عروض در آغاز حال صنعتی بوده است اسرار آمیز و مخفی ـ مخصوص بدوی‌ها و ازقبیل علم قیافه ، زجر، وانواء، که بعدها بعضی از اهل حضرموز آنرا از بدویها اخذ کرده باشند ، و تدوین ؟ بنظر من اگرهم در این باب تصریحی در متون سابق نشده باشد بازاین فرض از هر احتمال دیگر قویتر است و مقبولتر .

از همین روست که قدامه ـ درمقدمهٔ نقد الشعر خویش راجع بعروض وهمچنین قافیه ـ میگوید که چون اصول آنهابی آموختن در طبع مردم هست بآموختنشان حاجت نیست خاصه که شواهد شعر خوب همه مربوط است بشعرائی که پیش‌از تدوین عروض شعر گفته‌اند . واین نکته نشان میدهد که عروض ـ وهمچنین قافیه ـ درطبایع هست وحاجت به تعلیم ندارد[۱۲]. چنانکه جاحظ هم با آنکه بفواید عروض توجه داشته است یکجا درباب آن گفته است که آن علمی است مولّد وادبی است مستبرد ـ مذهبی مقروض و کلامی مجهول که عقل را بامستفعل وفعول خویش برنج میاندازد ـ بی‌فایده و بی‌محصول[۱۳]. بااینهمه فایدهٔ عروض را در امتحان اوزان ـ و تمیزدرست و نادرست آن ـ نمیتوان انکار کرد طریقه این امتحان هم عبارتست از تقطیع یعنی عرضه کردن ابیات شعر و سنجش آنها از حیث ترتیب حروف و حرکات ـ با میزانهایشان . این میزانها عبارتست از تعدادی اجزاء افاعیل که ترکیب و توالی آنها اوزان مختلف را میسازد ـ : بحور. این بحورهم عبارتند ازاجناس وزن بدانگونه که درشعر متداولست. پس بحور عربی اجناس گونه‌گون وزن است درشعر عربی وبحور فارسی اجناس وزن است درشعر فارسی.

البته بحوری هست مخصوص عربی و بحوری هم هست خاص فارسی بحور دیگر نیزغالباًمشترکست فیمابین . درعربی شانزده بحر هست بنام‌های طویل ، مدید ، بسیط ، وافر ، کامل ، هـزج ، رجـز ، رمل، منسرح ، خفیف ، مضارع ، مقتضب ، سریع ، مجتث، ومتقارب که عروضیان عرب ـ آنها را مستقل یافته‌اند و اصلی . هربحری نیز ـ از آنجمله ـ چند صـورت دارد ، یعنی با جزئی اختلاف . از این صورتهای مختلف که در هر بحر هست آنرا که میتوان اختلافات دیگر را از آن مشتق کرد عـروضیان اصلی میخوانند و آنرا مقابل میکنند با اجزائی که آنها نیز اجزاء اصلی بشمار میآیند ـ یعنی سالم . بعدهر نوع تغییر یا انحراف که در شکل اصلی یك بحر ـ بی آنکه آنرا بکلی از وزنش خارج سازد ـ روی دهد آنرا صورت فرعی میخوانند . چنان که‌اجزاء این وزن‌راهم مثل خودش‌فرعی میخوانند ، وهمچنین‌مزاحف یامعلول . برای تشخیص این اوزان فرعی عروضیان عرب شانزده بحر اصلی رادرپنج دایره قرارداده‌اند :ـ مختلفه ، موتلفه ، مجتلبه ، مشتبهه متفقه ، و باین طریق دراجزاء آنهاآنچه را بین همه مشترك بوده‌است استخراج کرده‌اند باین شرح : فاعلـن ، فعولن ، مفاعیل ، فاعلاتن مستفعلن ـ متفاعلن ، مفاعلتن ، و مفعولات که آنها را اجزاء یا افاعیل اصلی خوانند و آنچه را مطابق با این اجزاء نیست و جـز با بعضی تغییرات ـحذف ، زیادت، یاتبدیل وضع حرکت ـبآنها تبدیل نمیشود اجزاء فرعی . درتوجیه این تغییرات گویند اجزاء اوزان ـ که‌افاعیل خوانده میشود ـ در واقع از اجزاء کوچکتری درست شده است که آنها را ارکان میخوانند و عبارتند از صورتهای گونه‌گون از ترکیب متحرکات و سواکن . این ارکان را عـروضیان بنام سبب و تد و فاصله

میخوانند و برایشان هم اقسام قائلند. تغییرات واقع درافاعیل اصلی را هم عبارت میدانند از حذف و زیادت یا تحریك و اسكانی كه در این اركان روی دهد.

البته این تغییرات ممکن است در انتهای دومصرع ـ كه بترتیب عروض و ضرب خوانده میشوند ـ در آید در این صورت آنها را علت خوانند. ممکن هم هست كه در حشو بیت واقع شود یعنی در فاصله بینِ ابتدا و انتهای دو مصراع. در اینصورت زحاف نام دارد. زحافات و علل درافاعیل مختلف نامهای مختلف دارند و بدینگونه تعداد اوزان محدود به شانزده نمیماند چندین برابر بیشتر میشود با اسم‌ها و القاب گونه‌گون و پیچیده. اینجاست مشکل عمدهٔ عروض كه عبارتست از شناخت نام زحافات و بحور مختلف و حفظ آنها. یك راه عمده و شناخته‌شده دراین‌باب حفظ كردن منظومه‌هایی بوده‌است مشتمل برقواعد و اصول علم عروض. از آنجمله است ارجوزهٔ عروض كه ابن‌عبدربه آورده‌است[۱۴] در كتاب‌خویش. درعروض فارسی قطعات كوتاه‌ساخته‌اند شامل تقطیعات هر بحر با ذكر نام بحروزحاف آن. مشهورترین نمونهٔ این كار هم اوایل قطعات نصاب است ـ نصاب الصبیان فراهی، و همچنین مجموعه‌یی از اینگونه قطعات هست منسوب به وطواط یا ادیب صابر[۱۵] كه حفظ آنهابرای احاطه بر نام‌بحور متداول خالی از فایده نیست.

باری وجود این زحافات و علل ازاسباب عمده است دردشواری دستگاه عروض عربی و چون همان دستگاه را بعدها ایرانیان نیز با بعضی تغییرات پذیرفته‌اند عروض فارسی‌ازآن بوجود آمده است ـ با

دشواریهایش . نکته اینجاست که در عربی زحافات هر بحر غالباً با شکل سالم آن نیز جمع میشود و بدینگونه در طی یك قصیده که در بحری سروده میشود وقوع زحافات مختلف آن بحر مجازست و بی - اشکال . نهایت آنکه مهارت میخواهد و ذوق درست و از اینجاست که ادبای عرب گفته‌اند زحاف مثل رخصت است در دین که جز فقیه اقدام بدان نمیتواند کرد[۱۶] بله در عربی شاعر اختیارش بیشترست وحتی جوازاتش وسیعتر یعنی خیلی ساده‌تر از شاعر فارسی‌زبان میتواند بقاعدهٔ ضرورت ممدودی را مقصور کند یا مقصوری را ممدود کلمه مشدد را مخفف کند یا حرف متحرك را ساکن. از همین روست که خلیل بن احمد گفته است الشعرا امراءالکلام ـ وجائز لهم مالا یجوز لغیرهم[۱۷]. درست است که شاعر فارسی‌زبان هم ازاین جوازات - مثل هرشاعر دیگر ـ استفاده میکند اما آن آزادی را که شاعر عرب در آوردن زحافات دارد وی ندارد . چون در زبان وی زحاف و علت هر بحر در واقع وزنی تازه بوجود می‌آورد ووقتی بنای کار شعرخویش را بریکی از مزاحفات نهاد نمیتواند در آن شعر مزاحف دیگری ازهمان بحر را بکار برد - جز بندرت و در موارد معدود . این نکته ازقدیم مورد توجه عروضیان فارسی شده است و بهمین سبب در شمارهٔ بحور و دوایر عروض ، فارسی از عربی جدا شده است و چنانکه مقتضی است اوزان و بحوری پدید آمده است خاص فارسی . تفصیل این مطالب فرصتی جداگانه میخواهد که اینجا نیست اما گفتنی است که نقصهای عروض- متریك عربی- مخصوصاً وقتی بیشتر محسوس میشود که آنرا با وزن شعر فارسی منطبق کنند: با وزن شعر زبانی که از لحاظ ساختمان با عربی و مقتضیاتش تفاوت بسیار

دارد و مطالعاتیکه دکتر پرویز خانلری کرده است[۱۸] این نکته را تاحد زیادی نشان میدهد. درهرحال برعروض خلیل بن احمد ایرادهاوارد است و ازهمه بیشتر پیچیدگی سیستم آنست . سعی در برگردان تمام افاعیل عروضی به هشت جزءِ اصلی و تفریع و استخراج تمـام افاعیل دیگر از آنهامشکل عمده‌است دراین سیستم . این قضیه بحور را تقسیم‌میکند به اصلی و فرعی و ماجرای دوائر را پیش میآورد که تمام اینهاموجب میگردد برای مزید پیچیدگی بحور و زحافات . البته بسیاری از بحور راهم میتوان از ترکیب افاعیل دیگر ـ غیراز آنچه خلیل بن احمد کرده است ـ درست کرد چنانکه بعضی قدماهم‌خود باین نکته توجه داشته‌اند و این معنی نشان میدهد که نقل بحور و تطبیق و تقطیعاتشان باجزاءِ و افاعیل خلیل نه ضروریست و نه تغییر ناپـذیر . از اینجاست که برای بعضی‌از اهل نظر این فکر پیش آمده‌است که شاید بتوان تمام افاعیل اصلی وفرعی را بتعدادی کمتر برگرداند تاضبط و حفظ اوزان آسانتر دست دهد و ساده‌تر . این کار ناممکن نیست و تجربه‌هایی‌هم‌ـ درشرق وغرب ـ دراین باب کرده‌اند . چنانکه دکتر مهدی حمیدی دررساله‌یی بنام عروض حمیدی آنهمه‌را برگردانیده‌است به «متفاعلتن» که درعروض خلیل نیست[۱۹]. امااین کارهم مشکل‌زحافات را حل نمیکند و قسمتی از اشکال همچنان باقی میماند . مسئلهٔ دیگر در بحث راجع به عروض تحقیق است در باب منشأ آن . ساختمان اوزان و مختصات شعرعرب حاکی از آن است که عروض قوم بدوی است و خاص بادیه . مارتین هارتمان* دانشمند آلمان که دراوزان‌شعرعرب مطالعاتی‌داردوزن‌راتقلیدی میداند از ایقاع سیرشتر واکثراوزان را ازرجز مشتق میداند ، و هزج .

*M.Hartmann

گوستا وهولشر ✿ محقق دیگر منشاء رجز را سجع میداند وسایر اوزان را مشتق از رجز[۲۰]. هرچند این اقوال هنوز فرضیه‌هایی بیش نیست اما از مجموع مطالعات برمیآید که منشاء اصلی عروض عربی حیات عرب است: حیات بدوی که شعر عرب تصویر آنست و اصطلاحات عروض هم آگنده است از لغات مربوط بآن. تکاچ✿ دانشمند اطریشی هم که پنداشته است این «امّی‌های صحرا» اوزان شعر خویش را از یونانی اخذ کرده‌اند ــ مع‌الواسطه نصارای آرامی ــ نظریه‌اش را هیچ دلیل قاطعی تأیید نمیکند وحتی نزد اروپایی‌ها هم امروز چندان طرفدار ندارد[۲۱]. آخرین مسأله‌یی که درباب وزن و عروض هست نکته‌ایست که مخصوصاً امروز اهمیتی بیشتر دارد و قطعی‌تر : آیا مفهوم وزن فقط از توالی مصرعهای مساوی حاصل میشود یا آنکه از اجزاء وزن هم ــ که عبارت باشد از مصرع‌های همجنس امانامساوی ــ می‌توان اینصورت را بوجود آورد ؟ این است مسأله‌یی که چیزی بنام شعرنو را بوجود آورده است و نزد ادبای ما هنوز جوابی ندارد جز طعن وانکار. البته اگر وزن عبارتست از نوعی نظم که دراصوات کلام باشد تساوی طولی مصرعها در آن ضرورت ندارد چنانکه شکل مستزاد هم بیك تعبیر نوعی آزمایش بوده است از با هم آوردن مصرعهایی که بایکدیگر مساوی نیست[۲۲]. دراینصورت سخن میتواند موزون باشد بی‌آنکه اجزاء آن ازحیث طول مساوی باشد. در حقیقت تقید بیك وزن معین ــ در سراسر یك منظومه ــ شاعر را ناچار میدارد که در سراسر شعر برای احوال و احساسات گونه‌گون که ناچار اوزان متفاوت را طلب میکنند جز همان یك وزن را که بنای منظومه بر آنست

✿ G. Hoelscher ✿Tkatsch

بکار نبرد و تمام ماجراهای غم و شادی، مرگ و ولادت، جنگ و صلح قهرمان حکایت را همه بیك وزن بسراید . این البته اقتضای سنت هست اما اقتضای طبیعت نیست و بی‌شك همین نکته از اسباب عمده است در احساس ضرورت برای ترك اوزان متداول عروضی. بعلاوه مواردی هست که شاعر در وزنی که انتخاب کرده است حرفش تمام شده است لیکن برای حفظ و رعایت وزن ناچارست دست بزند به حشو - یعنی با پنبه خرده‌های شبکلاه غیبی خویش تمام رخنه‌ها و سوراخ و سنبه‌های «بیت» خود را انباشته کند . اجتناب از این دشواریهاست که امروز شاعر را وا میدارد که وزن شکسته بکار برد - وزنی که در آن چیزی که هیچ اهمیت ندارد عبارتست از تساوی مصرعها . با این کار شاعر در واقع از اسارت وزن و سنت بیرون میآید و آن آزادی را که لازمهٔ شاعریست بدست میآورد . این آزادی باو اجازه میدهد وزن عروضی و سنتی را بشکنند آهنگ کلام را در تساوی طولی مصرعها محدود نشمرد بمناسبت معنی وزن را کوتاه و بلند کند در هر قسمت شعر وزن را موافق با حالات و احساسات مندرج در کلام انتخاب کند وزن را در مجموع مصرعهای کوتاه و بلند متوالی بجوید یا مصرعها را در کوتاهی و بلندی که دارند طوری ترتیب دهد که مجموع شعر آهنگی درست کند بیش و کم از نوع بحر طویل یا چیزی همانند آن .

در هر حال باید شاعر آن آزادی را داشته باشد که بیهوده برای مساوی کردن مصرعها آنها را باالفاظ و عباراتیکه در واقع حشوست - و تقریباً همیشه قبیح - پر نکند و این سنت شکنی البته همانطور که بشاعر آزادی میدهد ، مسئولیتش راهم - در برابر توقع خواننده - میافزاید.

از جمله ، خواننده دلش میخواهد چنین شعری نه سکته داشته باشد نه حشو. مگر نه‌سبب وجود این‌وزن شکسته تاحدی گریزو اجتناب بوده‌است ازهمین حشووسکته؟ البته سنت شکنی را برهیچ آفریننده نمیتوان‌عیب گرفت‌اما عیب‌واقعی- بلکه ننگ‌واقعی - است که یك مدعی هم‌باغوغا وشغب سنت شکنی کند و هم آنچه بنام شعرعرضه میکند هذیانی باشد بی‌معنی وفاقد لطف وذوق شاعرانه . بله در شاعری آنچه اهمیت دارد این است که‌گوینده دردی واقعی داشته باشد وپیامی که شعرش بیان آن باشد . وقتی شاعرنه هیجانی دارد ونه‌اندیشه‌یی سخنش راشعر نمیتوان خواند - خواه با وزن و قافیه باشد خواه بی قافیه وبی وزن .

شرط اول برای شاعر وجود شور والهام شاعرانه است - وجود نفحه‌یی نامرئی و مرموز که تار دلش را بارتعاش آورد ونوا . اما البته کاربه همین جا تمام نمیشود باید شاعرتمام وجود خود را درشعر بریزد- لفظ را روشنی وتراش دهد وزن را بافکرهم کوك کند و آنچه را درذهن دارد بکمك لفظ و وزن بدیگران منتقل کند - تلقین . تا شاعرصد بار درطی این کاردرپیچ وخم‌رنج ومرارت‌نیفتد ازعهدهٔ‌یك بیت هم‌برنمیآید. تا خود را دربست تسلیم پروردگار شعر نکند نمیتواند شایسته عنوان شاعر باشد .

تابعه [۲۳] - که بقول شاعران عرب الهام بخش شاعران است - برخلاف آنچه از نام وی برمیآید دروجود شاعرمتبوع نمیخواهد تابع میخواهد وتابع کامل. آنجاکه یك طوفان واقعی دردرون شاعر نمیجوشد آنچه میگوید شعرواقعی نیست. شعرواقعی تاحدی‌نظیر آن چیزیست که افلاطون میگوید : زادهٔ بیخودیست [۲۴] . بعلاوه پروردگار شعرازشاعر

میخواهد که تمام هستی خودرا وقف خدمت او کند . وقتی از یك خانم که درشعر قریحهٔ عالی داشت وحتی قطعه‌ئی بنام دریا اورا بلند آوازه کرده بود[۲۵] - پرسیدند که چرا دیگر جز بندرت شعر نمیگوید؟.. جواب جالبی داد که اینجا درخوریادآوری است :گفت نمی‌توانم تمام‌وجودم راوقف شعر کنم وتا این‌کاررا هم نکنم نمیتوانم شعربگویم. نمیدانم کجا خواندم که یك شاعر جوان مجموعه‌یی از اشعار خود را نزدیك استاد پیر فرستاد و از وی درخواست کرد تا درباب این اشعار نظرش را بی‌رودربایستی بیان‌نماید تااگراین شعرها پسندیده نیست وی ار شاعری بکلی صرف نظر کند . استاد مجموعه را نخوانده پس فرستاد که اگر میتوانی ازشاعری صرف‌نظر کنی واگرهیچ ضرورتی نیست که ترا بشعر گفتن وا دارد شاعرنیستی وبهترست ازطبع و نشر شعرخویش بگذری. فقط کسی که می‌تواند ازشعر وشاعری صرف نظر کند ، قادرخواهدبود که شاعری را یك‌کاراختیاری تلقی کند وترك کردنی . برای چنین کسی ممکن‌است که مثل فانتازیو ✿ ازاشخاص‌تآترالفرد دوموسه ✿ باالودگی بگوید : یك شعرکوتاه از یك منظومهٔ طولانی بیشتر می‌ارزد ، و یك جام می حتی‌ازیك شعرکوتاه‌ارزشش بیشترست[۲۶] . بله‌کسی این حرف را می‌تواند بگوید‌که شاعری برایش یك ضرورت نیست ، ویك‌اجبار. درهرحال‌آنکس‌که در شعرحرفی برای‌گفتن ندارد نباید‌گناه خود را بگردن وزن وقافیه بیندازدباید شاعری راکه‌برای اویك حاجت‌روحانی نیست ترك کند وکناربرود. آیا این صمیمانه‌تروحتی شاعرانه‌ترنیست ؟

✿ Fantasio. ✿ Alfred De Musset.

۱۰

قالب و هدف

از ائتلاف وزن و قافیه چیزی که عاید شعر میشود عبارتست از قالب ـ قالبهای شعر ـ و از اینجاست اقسام گونه‌گون شعر . در شعر فارسی قالبها نیزالبته ـ مثل وزن وقافیه ـ ازتأثیرشعرعربی خالی‌نیست اما میراث گذشته ـ فهلویات وادب عامیانهٔ قدیم ایران ـ هم بی‌شك در ایجاد آنها نقشی داشته است ، ونقشی مهم . درهرحال آنچه این قالبها را شکل‌میدهد بیشترقافیه‌است وگاه وزن‌نیز. مواردی هست که‌مصرع‌ها درهر بیت بایکدیگرقافیه دارندنهایت آنکه قافیه درابیات متوالی یکسان نمیماندودرهر بیت عوض میشود . این را مثنوی میگویند به هروزن‌که باشد وبه هراندازه . درموارد دیگرطی‌ابیات متوالی‌قافیه فقط درمصرع دوم رعایت میشود ـ یعنی بدنبال یکدیگر . این قالب را قطعه‌میگویند وممکن است ازدوبیت باشد تابیشتر ـ هرچه باشد . همین قالب اگردر بیت اولش ـ که معمولا مطلع خوانند ـ هردومصرع مقفی باشد دیگر قطعه خوانده نمیشود بلکه آنرا اگرتعداد ابیاتش ازپنج تاسیزده باشد ـ

بندرت بیشتر - غزل میخوانند ورنه قصیده . قطعات دو بیتی اگر بروزن لاحول ولا قوة الا بالله آید رباعی است وگرنه دو بیت . شرط این هر دو نیز آنست که قافیه در سه مصراع آنها - اول و دوم و چهارم - رعایت شود . بدینگونه رباعی قالبی است که در آن گذشته ازعامل قافیه عامل وزن نیز اهمیت دارد همچنین است دوبیتی که در آن نیز غالباً وزن رایج همانست که در فهلویات هست: فهلویات و دوبیتی‌های باباطاهر . قالبهایی که ترجیع‌بند و ترکیب بند خوانده میشود عبارتست ازغزلهایی بیش کم مسلسل که یك برگردان یا یك بیت مستقل مقفی آنهارا بهم میپیوندد. چنانکه مسمط هم ترکیبی است از همین قالبها با این تفاوت که در انواع مسمط چند مصراع متوالی قافیهٔ واحد دارند اما آخرین مصراع هر بند قافیه‌اش مساوی میشود با آخرین مصراع بندیگر . بعلاوه درفارسی نوعی شعر هم هست که مستزاد میخوانند-یعنی رباعی یاغزلی که یك جزو مستقل از همان وزن بطور جداگانه با هر مصراعش همراه باشد بارعایت قافیه واین نیزاز مواردیست که قالب ازائتلاف وزن وقافیه درست میشود نه ازقافیهٔ تنها. دیوانهای شعراپرست ازانواع این قالب‌ها چنانکه از قدما-اشعار فرخی، معزی و خاقانی ، بیشتر قصیده است وگه‌گاه ترکیب‌بند. انواع مسمط تا حدی صنعت منوچهری است و معزی . مثنوی از همه قالب‌ها بیشتر ست ورایج‌تر. ازشاهنامهٔ فردوسی وگرشاسب‌نامهٔ اسدی وخمسهٔ نظامی گرفته تا مثنویات عطار، و سنائی و مولوی . در رباعی شهرت خیام باوجود قلت تعداد رباعی‌های واقعی او بسیارست ودوبیتی‌ها بیشتر منسوب شده است به باباطاهر. چنانکه از متأخرین اقبال لاهوری از قالب دوبیتی

استفاده بسیار میکند. سیاوش کسرائی شاعر معاصر هم در شکل دو بیتی پلی ساخته است بین زبان و فکر عامیانهٔ رایج در فهلویات با فکر و بیان شعر امروز ، و قسمتی از سنگ و شبنم او چنین پلی است . در قطعه هرچند انوری شهرت دارد اما غلبه با ابن یمین است که دیوانش بیشتر از این جنس است . غزل هم در فارسی نام سعدی، عراقی ، مولوی و حافظ را بیادمیاورد که کلامشان اوج شعر فارسی است. چنانکه در ترکیب و ترجیع هم نام جمال الدین عبدالرزاق، عراقی، خاقانی ، سعدی و هاتف درخور ذکرست. شکل مستزاد که ظاهراً از نوعی شعر عامیانه عربی اقتباس شده است گذشته از خواجو[1] بیشتر در بین متأخرین ــ از یغما تا بهار ــ مورد توجه بوده است آن هم برای مراثی مذهبی و اشعار سیاسی ــ و به ندرت حتی برای غزل و عرفان . باری درین قالبها شعر بصورتهای گونه گون عرضه میشود : خطاب ، وصف ، روایت ، مکالمه ، و مناظره ــ صورت هایی که در نثر نیز هست اما با تفاوتهایی . خطاب شاعر البته باغراض خطیب محدود نیست. گذشته از ممدوح، معشوق و عامه یا شخص نامعین نیز طرف خطاب او می گردد. کائنات بیروح هم احیاناً در نظر او جان میگیرد و مخاطب واقع میشود . اینکه مخاطب شاعر کیست در فهم شعر اهمیت دارد از آنکه فرق است بین اینکه مخاطب یك کس باشد یا همه کس و یا کسی باشد ــ نامعین و بی تفاوت . همچنین ممکن هست که مخاطب همان گوینده باشد یعنی خطاب بنفس شود یا آنکه مخاطب شیئی باشد ــ از کائنات بیروح. نمونهٔ اینگونه خطابهای شاعرانه را که سرمشق والایش قرآن کریم بشمار می آید ــ در مثنویها و غزلیات فارسی بسیار میتوان دید چنانکه در کلام متأخرین دماوندیهٔ بهار و جسم سیاه مومیائی پروین اعتصامی از

اینگونه است‌ـ: یعنی خطابی که حدنمیشناسد وهمه چیزاز مرك‌وزندگی و جاندارو بیجان هدف اوواقع‌تواند شد . در انواع‌این خطابهاشرط‌ـ هاست‌که رعایت‌کردنشان لازم است خاصه شرط مطابقت بـا مقتضای حال‌که آنرا اساس بلاغت شمرده‌اند .

وصف وروایت ساده‌ترین صورتست درتقلید، تقلید شاعرانه. در وصف شاعران قدیم به جزئیات مناظر توجه داشته‌اند با اینهمه دقت دروصف، نزد آنهاکمیابست . درشعرفرخی ومعزی بهار وخزانی کـه وصف میشود غالباً یکنواخت است وبی تعین . منوچهری وخاقانی‌هم اگر چند تاحدی دروصف رنك محلی را ظاهر میکنند تصویری که از وصف آنها حاصل میشود مثل پرده‌ایست‌که از پشت مه و غبار غروب بنظرمیآید. شعر امروز البته دروصف از شعر قدما پیشرفته تراست‌امادر اینکار تحت تأثیر نثرست‌ـ : نثراروپایی . در نقل و روایت هم توجه به جزئیات هست . با اینهمه‌کثرت مجازات ومخصوصاً اطناب دروصف جزئیات ـ حکایت را مبهم‌میکند و تناسب و ارتباط اجزاء را ضعیف . مکالمه‌ـیعنی گفت‌وشنودبین‌الاثنین‌ـدر غالب‌موارد‌مخصوص‌قصه‌هاست: قصه‌های رزمی‌و بزمی . نکته‌یی‌که درین مورد خالی از اهمیت نیست آنست‌که آنچه هر یك از طرفین می‌گوید باید مطابق باشد با طبع و سرشت خاص او ـ نه‌فقط از حیث فکر و معنی بلکه هم از جهت لفظ و بیان . چنانکه درشبیه خوانیها و نمایشنامه‌های منظوم ـ‌که در فارسی بسیار نادرست ـ درین باب قواعد درکارست و دقایق . اما مواردی‌هم هست‌که مکالمه درشکل تغزل ظاهرمیشود یعنی‌گفت وشنود بامعشوق. از جمله دربعضی قصاید فرخی وعنصری ومعزی تشبیب قصیده صورت

مکالمه دارد ، و در غزل حافظ و سعدی و کمال خنجندی و دیگران‌هم مکالمات هست و گاه در تمام غزل . مناظره هم تا حدی در حکم مکالمه است ـ مکالمه در بیان‌تفاوتها ومزیتهای دوچیز. قدیمیترین نمونه‌هایش هم در شعر موجود فارسی عبارتست از مناظرات اسدی .مناظرات شب وروز و آب‌و آتش‌وجز آنها . بعدها مناظره در شعر کسانی چون سنائی، نظامی، سعدی و دیگران جهت معانی عرفانی واخلاقی استخدام شده است و پروین‌اعتصامی درین کار ذوق وعلاقه‌یی‌خاص‌داشته‌است چنانکه دیوان اوپرست‌ازانواع‌مناظرات:ـ بین‌مورو‌شبنم، گل‌و گیاه،ماش‌وعدس وجزآنها.این‌است صورتهای عمده دربیان‌که شعرا بکار برده‌اند امااین صورتها البته اختصاص بشعر ندارددر نثر هم بکارستو علاوه بر اینها مقامات و مکاتبات هم هست که بیشتر در نثر استعمال میشود و در شعر نیست جز بندرت . از اینهاگذشته درحکایت منظوم که شکل تمثیلی آن همیشه وسیله مناسبی تلقی شده است برای تعلیم ، شعر فارسی بهانه‌یی یافته است جهت لطیفه‌پردازی : قصهٔ کوتاه . این قصه‌های منظوم کوتاه که ادبیات اخلاقی وصوفیانهٔ ما از آن سرشار است از طریق‌تمثیل‌تعلیم میکند خاصه برای‌کسانیکه تمثیل باذهنشان‌مناسبترست تا استدلال. یك نوع ازین‌گونه حکایات همانست که فابل می‌خوانند ـ افسانهٔ تمثیلی که قهرمان آن یك حیوان است :گاو ، روباه، وجزآنها[۲] . در مثنوی ،در عطار ، در نظامی، ودر پروین نمونه های خوب ازین حکایات آموزنده هست واین‌میراث لقمان حکیم که در اروپا با نام لافونتن✿، فلوریان✿، و کریلوف✿باوج کمال‌رسیده‌است‌در شعر فارسی‌صبغه‌یی داردعرفانی.در

✿La Fontaine ✿Florian ✿Krilov

حکایات منظوم غالباً نه‌حرکت هست نه‌انتریگ. آنچه هست‌فکر است و لطیفه‌یی که انسان را وامیدارد به‌تفکرو عبرت . این‌نوع قصه در شعر بسیاری از شاعران هست ـ از سنائی ونظامی تا مولوی و عطار . اما سادگی و زودباوری کودکانه‌یی که در بیان عطار هست بااین نکته‌های او چاشنی دیگر میبخشد . لطیفهٔ اودر واقع خنده‌یی است سطحی که‌ازلب تجاوز می کند وقلب‌ـ راهم بایك‌موج‌خفیف‌میلرزاند. ازجمله‌یك‌جا قصهٔ پهلوانی هست که بسیار دلاوران را بر زمین زده است وقتی یك موی سفید در سر خویش میبیند آنرا میکند بر کف دست میگیرد و خروش برمیآورد که این همه دلاوران را برزمین زدم این‌موی اکنون‌مرابزمین خواهدزد[۳] . نکته درمرگ‌است و پیری که همه را برزمین میزند. جای دیگر دیوانه‌یی است که‌چوب‌سوارشده ومیتازد باشادی وخنده‌یی تمام. می‌پرسند، چنین تنداز چه‌میتازی ؟ جواب می‌دهد که خواهم تادرمیدان عالم چنان سواری کرده باشم‌تا اگر مرا پیاده کنندحسرت نبرم[٤] .حکایتی است‌کوتاه‌که در بیان گولی‌ها و خیالبافیهای انسان بگمان من از تمام کتاب دن‌کیشوت‌گویاترست .

در کلام‌کدام شاعر بزرك‌فارسی زبان هست‌که ازاین‌نوع‌حکایات منظوم‌کوتاه نتوان یافت ؟ درین‌کارانوری و ابن‌یمین قالب قطعه‌رابکار میگیرند عطارو سنائی و مولوی قالب مثنوی را . عراقی در بیان آنکه معنی‌آدمیت‌عشق‌است‌ـحرفی که از افلاطون تا فروید حکماء بصدزبان آنرابیان کرده‌اند ـ حکایتی منظوم دارد کوتاه و پر معنی که هم‌ظاهراً از عطار گرفته است و مشهورست . میگوید: واعظی بر منبر از عشق سخن میگفت مردی روستائی درآمدکه خرخویش گم کرده‌ام واعظ از

مجلسیان پرسید که آیادرمیان‌شما کسی هست که هرگز عاشق نشده باشد؟ یك‌تن برخاست که من‌هرگزعاشق نبوده‌ام‌واعظ روی بروستائی کرد که اینك خرافسار بیارو ببر[۵] . در بیان آنکه کمال آدمیت در عاشقی است‌از این بهتر کلام موزون‌مؤثر نمیتوان گفت . این‌است یك‌نوع‌شعر تعلیمی که قوت تأثیر آن از هیچ شعر دیگر کمتر نیست وبا شورانگیزی که در اینگونه کلام هست که میتواند شعر تعلیمی‌را ازقلمرو شعر خارج بداند؟ در هرحال شعر صورتها دارد و قالبها که بکمك همانها در نفوس تأثیر میکند و تصرف. همچنین بکمك این‌قالب‌ها و صورتهاست که شعر خوشایند واقع میشود یا آموزنده و از طریق این خوش‌آیندی یا تعلیم است که هم مقاصد و اغراض خود را عرضه‌میدارد و در نفوس تدبیرو تصرف میکند .

با اینهمه هنوز این بحث در میان هست که آیا شعر فایده وغایتی هم دارد یا نه؟ .... این یك مسأله است که در بارهٔ همهٔ هنرهاهست و خیلی هم کهنه‌است . اگر شعرهدف وغایتی برونی- مثلا اخلاقی‌یادینی یا اجتماعی - داشته باشد مسئولیت وتکلیف هم خواهد داشت: تکلیف و مسؤلیت اخلاقی، دینی یا اجتماعی . در واقع توقع قبول این نوع مسئولیت و تکلیف است که شعرارا نزد بعضی صاحبنظران متهم کرده است به‌بیقیدیهاو بی بندو باریها .اعتراضات زهادوارباب دیانت واخلاق برشعر ازهمین جاناشی‌است‌چنانکه‌بیشتر انتقاداتی‌هم که درسخنان‌احمد کسروی نسبت بحافظ و سعدی‌وخیام وسایر شاعران هست ازهمین‌سر چشمه‌آب میخورد[۶] . دربین قدماءمسلمین هم‌خشگه مقدس‌هایی بوده‌اند که‌گفتن و شنیدن شعررا بدعت میشمرده‌اند وامثال عبدالقاهر وحصری

و ابن‌عبدربه‌وراغب برای قانع کردن آنها بجایز بودن شعرو شاعری باحادیث متوسل میشده‌اند و اخبار[۷]. چنانکه در اروپا هم کسانی از اهل کلیسا شعر راغذای شیطان میشمرده‌اند وازآن اجتناب میکرده‌اند ـ پاس‌عفت واخلاق را. همین طرزفکرنسبت بسایرانواع هنرنیز هست وتولستوی از کسانیست که ـ مثل افلاطون ـ در تصفیه و تهذیب هنر اصرار دارند وتأکید[۸] نزد بعضی حکماء حتی هنراخلاق جوی هم در قیاس با خود اخلاق اهمیت ندارد. چنانکه گویی آندست که میتواند خاری را ازپای درمانده‌یی برآورد وقتی خودرا به قلم یا قلم مو بند میکند بآن درمانده‌ستم کرده است.درصورتیکه جماعتی هم هرگونه فکر مسئولیت و هدف را از شعر و از هنر نفی میکنند و برای شعر و هنر هدفی درونی قائلند یعنی هنربرای هنر .چنانکه ادگارپو این فکر راکه‌شعر و هنر هدفش تزکیه و ارشاد باشد نوعی رفض‌وارتداد میخواند ودر بیان آنکه هدف شعر برونی نیست به تأکید میگوید غایت نهائی انسان نیل بسعادت است. تعلیم فقط راه سعادت را نشان میدهدآنچه‌ما را بسعادت نایل میکند فقط هنرست و بدینگونه شعر وسیلهٔ نیل بکمال نیست خود کمال است واینجاست که بازاهمیت شعردراصلاح وتزکیهٔ نفوس ظاهر میشود ازآنکه بقول بعضی طبع عالم تمام برشرست واگرخیری درآن هست آن را باید پدید آوردهٔ شعر وهنر دانست و در بیان همین نکته است که یك شاعرانگلیسی میگوید زندگی است که هنر را تقلید میکند نه‌اینکه هنرزندگی را[۹] . درست برخلاف آنچه کسروی میگفت. برحسب این قول شعر وهنر مسئول وجود خیرهاست نه‌مسئول شرور .

البته هر دوقول مبالغه‌آمیزست و شاعرانه و در واقع جدال بین

اصحاب دو مکتب ، قدیم است و پرماجری . افلاطون حکیم که برای هنر قائل به هدف برونی بوده است شعر را از جمهوری خویش طرد میکند بسبب بدآموزیهایی که در آن هست . بعلاوه درنظروی شعر کاری پست بوده است ومبتذل ازآنکه وی زندگی انسان وتمام عالم طبیعت را عبارت میداند ازتقلید مُثُل و چون کارشعر تقلید ازطبیعت وزندگی است آنرا عبارت میشمرد ازتقلید تقلید. چنانکه حتی شاعر که مثلایك تخت راتصویر وتقلید میکند ، از نجار ـ که تخت را بتقلید از مُثُل آن ساخته‌است ـ کارش یك‌درجه پائین‌ترست وبنابرین شعروشاعری کاریست دون‌مقام حکیم[۱۰]. بعلاوه افلاطون آنرابسبب‌تأثیر سوئی که درتربیت و اخلاق دارد محکوم میدارد درصورتیکه ارسطو آنرا بچشم یك‌واقعیت موجودمیبیند: بدش رابدوخوبش راخوب ـ یعنی برخلاف افلاطون وچنانکه رسم اوست‌درفلسفه‌اش. باری نظریهٔ معروف‌هنر برای هنرکه مخصوصاً دراروپای قرن نوزدهم طرفداران بسیار یافت درواقع عکس العملی است درمقابل توقعات ارباب مذهب وحکومت . این نظریه درحقیقت میخواهد هنر وشعر راتبدیل کندبامری که‌فایدهٔ آن عبارت باشدازبیفایده بودن . در حالی‌که ارباب دیانت و حکومت درمورد شعر وهنر غالباً تمایل به‌نظریه افلاطون دارند ، در نزد افراد گرایش بیشتر به‌نظریه هنر برای‌هنرست[۱۱]. ناصرخسرو که شعر وهنر را وسیله‌یی‌تقلی میکرده‌است برای‌بیان‌حکمت وموعظه‌درین‌موردطرزفکرش شباهت داردبه‌افلاطون. وی هرچند سخن را ازحیث علوو عظمت بر هر چیز دیگـر اینجهانی ترجیح میدهد وآنرا سبب شفای انسان از درد فرومایگی وموجب‌نیل بسعادت ابدی میشمارد تأکید میکند که موهبت سخن را بانسان برای

هجو و دروغ نداده‌اند و نه‌برای‌لهوو غزل[۱۲] . بله مذاهب ودولتها صرفه شان دربنست که شعر و هنر را استخدام کنند برای اغراض خویش اما شاعر وهنرمندگه‌گاه دراستغنای طبع خود دنبال آزادی میگردد ورهایی ازمسئولیت . درهرصورت حتی وقتی هم که شعر وهنردرخدمت‌جامعه‌و اخلاق بکارمیرود باید در درجهٔ اول بقول بلینسکی* هنر باشد و سپس تعبیری شود ازروح یا جامعهٔ یك عصر[۱۳] . بدینگونه شعرحتی وقتی هم گماشتهٔ حکومت است چیزی از آزادی طبیعی خویش همراه دارد و این دوگانگی لازمهٔ طبیعت اوست . حقیقت این‌است که در شعر وتمام هنرها بایددوجنبهٔ‌جوهری را ازهم جداکرد : جنبهٔ فاعلی وجنبهٔ انفعالی. در واقع شعر وهنرممکن است جنبهٔ فاعلی داشته باشد و آن وقتی‌است که هنرمندآنراازروی عمد وشعوربوجودآورده‌باشد وبقصدنیل‌باغراض ومقاصدی خاص ـ از خوشایندی یا تعلیم . همچنین ممکن است جنبهٔ انفعالی‌داشته باشد وآن‌درصورتی‌است که سازنده آنرا از روی‌بیخودی ابداع کرده باشد ولاعن‌شعور . درین نوع اخیرجستجوی غایت وهدف البته بیهوده است زیرا سازندهٔ آن ضمیر ناخود آگاه است واثرهم در حقیقت تعبیری است ازهمان. درتوصیف همین نوع شعرست که‌میتوان تمثیل معروف افلاطـون را راجع به حلقه‌های آهن ربایی بکار برد ـ آنگونه که حکیم‌یونانی دررسالهٔ ایون وصف‌میکند[۱۴] . اما جائیکه‌شعر جنبهٔ فاعلی دارد ناچار مسبوق است به هدف وغرض. ودرین حال تا حدی شباهت دارد به‌خطابه . چنانکه هم مثل آن نظر دارد به‌تصرف‌و تدبیر درنفوس . با آنکه فرق است بین‌هدف شعر وهدف شاعر آنجا

---

*Belinsky

که شعر جنبهٔ فاعلی ندارد و اراده و شعور شاعر را در ابداع آن دخالت نیست صحبت از هدف و غایت نابجاست . اما در هر حال توجه به دوگانگی جوهر شعر ممکن است که درین باب هم قول افلاطون و تولستوی را با دعوی کسانی چون پو*، و بودلر*، و تئوفیل گوتیه* آشتی دهد . یعنی شعری هست که غایت و هدف دارد و شعری نیز هست که از هدف و مسئولیت گریزان است و جایش در برج عاج [۱۵]. با اینهمه حتی شعری هم که از هر مسئولیت و هدف میگریزد و میخواهد با شاعر خویش درون برج عاج پناه گیرد شعری نیست که یکسره از تأثیر جامعه و از نفوذ عوامل و اسباب انسانی بر کنار باشد. شعر مجرد ـ هنر محض ـ که شور و شوق بعضی نقادان راهم بر انگیخته است [۱۶] یك تصور انتزاعی است که در عالم واقع هرگز بوجود نیامده است . فقط ذهن اولین انسان ـ آدم از بهشت رانده ـ است که ممکن بود چنین شعری بسازد . اذهان دیگر هیچیك از قید جامعه ـ از قید انسانیت ـ خالی نیست و بدینگونه حتی در شعر بی‌هدف هم منتقد میتواند دنبال هدف بگردد .

اگر کار شعر تأثیر در نفوس است اثری را که اشعار تعلیمی ، دینی ، اخلاقی ، و اجتماعی ، در اذهان مستعد دارد انکار نمیتوان کرد . همین نکته است که سرّ پیدایش اینگونه اشعار را بیان میکند . در واقع حکماء از خیلی قدیم متوجه بوده‌اند بتعلیم شعر و تأثیر آن ـ در اخلاق و تربیت عامه. شعر دینی ـ حتی در شکل غنائی آن که ادعیه است و مناجات ـ رنگ تعلیم دارد . آنچه در اینگونه اشعار محرك شاعر ست البته جلب اعجاب و تحسین مخاطب نیست ـ فکر دینی است و مسأله پناه آوردن انسان به دنیای باطن . ناصر خسرو در ادب گذشتهٔ فارسی از این حیث یك سیمای

---

* E. Poe   * Baudelaire   * TH. Gautier

بیمانندست- بااحساسات دینی و باتعالیم قوی ومحکم . بااینهمه عالیترین شکل این نوع شعر کلام صوفیه است و همین است آنچه خاقانی تحقیق میخواند و وعظ و پند - چیزیکه بقول وی کلام عنصری از آن بیگانه بوده است[۱۷] .

درعالم اخلاق و تربیت هم تأثیرشعر ازقدیم قابل ملاحظه بوده است . عبث نیست که احمد کسروی دررواج بعضی اندیشه های ناروا شعررا مسئول میداند وشاعران را . درواقع کسانیکه ازشعر فایدهٔ اخلاقی وتربیتی آنرا درنظر میگیرند شعر پروین اعتصامی را خیلی قویتر وعمیق ترمییابند تا کلام تمام شاعران بزرگی که کارشان غزل گویی بوده است و مدیحه سرایی . بعلاوه تحولات اجتماعی قرن اخیر که گذشته ازمضامین راجع به تجدد و آزادی وطن پرستی و توجه باحوال طبقات کارگر و دهقان را هم درشعر وادب وارد کرده است نفحهٔ تازه‌یی درشعر اخیر فارسی دمیده است .

بدینگونه بعضی از این اشعار تعلیمی خطابه های سخنوران را بخاطرمیآورد - خطابه های سیاسی و دینی را . اینجاست که باز سعرو خطابه بهم در میآمیزد و تأثیر کلام شاعر به نفس و روح طرف محدود نمیماند به‌عقل واراده‌اش هم تجاوز میکند . با اینهمه کسانیکه تنها لذت و تأثیرخاص شعر را میجویند باین تأثیر خطابی علاقه‌یی نشان نمیدهند وطالب شعرخالص هستند : شعرمجرد[۱۸] که ازهرچه غیرشعرست خالی است. این نوع شعر که شوروشوق عارفانهٔ برادلی وبرموند* آنرا خوش

---

* Bradley * Bremond

یافته است از نظر یك نقاد که با حوصله و اغماض محققانه‌یی میتواند گاه خود را به چیزی‌ازین نوع قانع کند البته ممکن‌هست امااز لحاظ شاعر که آگاهانه وازروی قصد شاید درصددبر آید چنین شعری بسرایدمحال است ودعویی بی‌حجت . چراکه در فعالیت ذهنی شاعر ـ مثل هرانسان دیگرکه بهرحال وجودش یك پارچه نیست ـ احوال و نمودهای‌گونه‌گون نفسانی نه جداست نه جدایی پذیر . از این روست‌که مجردترین اشعار هم همواره چیزی غیر مجرد ـ غیر شاعرانه ـ نیز با خود همراه دارد .

بقول بلیسنکی ،✿ هنری‌که بکلی‌مجرد باشد و مطلق، در هیچ کجابه وجودنیامده است[۱۹] . بله‌اگر از روی خود آگاهی چنین شعری سروده شود چیزیست ساختگی و آگنده ازریا نه یك شعر واقعی و بی دروغ .

✿ Belinsky

۱۱

معنی و مقصود

اهمیت لفظ که در شعروزن و قافیه بر آن مبتنی است بهیچوجه اهمیت معنی را نفی نمیکند . از آنکه خیال انگیزی و تأثیر در نفوس ، بیشتر کارمعنی است . در تحقیق معنی البته باید توجه داشت باینکه فرق است میان آن معنی که از کلام شاعر فهمیده میشود و آنچه مقصودشاعر بوده‌است. چون اگرچند در بعضی موارد ـ بلکه غالباً ـ آنچه از کلام شاعر استنباط میشود بیش و کم همان‌است که‌خوداودر نظر داشته‌است لیکن در بعضی موارد چنین‌نیست و بسا که کلام‌شاعر متضمن‌معنائی ناخواسته و نااندیشیده در می آید یا آنکه شاید شاعر در هنگام انشاء و ابداع بکلی از هر مقصدی ـ جزهمان ابداع و انشاء ـ فارغ بوده است و خالی . پل‌والری✿ شاعر فرانسوی یکجامیگوید «اگر کسی از من بپرسد ، اگر کسی این اندیشه بخاطرش راه بیابد ـ چنانکه غالباًهم اتفاق‌می افتد ـ که من در فلان شعر میخواسته‌ام‌چه چیزی را بگویم‌جوابم‌این‌است که من‌هرگز نخواسته‌ام‌چیزی بگویم درواقع این‌نیت ساختن بوده‌است که آنچه‌رامن

✿ Paul valery.

گفته‌ام خواسته‌است» .[۱] همین نکته‌است که توجه بآن حق‌را به افلاطون میدهد آنجا که‌اززبان سقراط ــ ودردفاع او ــ میگوید که خود شاعران از کلام خویش کمتر چیزمیفهمند تــا دیگران[۲]. در هــر حال فــرق است بیــن آن معنی کــه ازشعــر بــرمیآیــد و آن معنــی کــه مــورد تــوجــه شاعر بوده است و این نکته را قدامة بن‌جعفر هم توجه داده است آنجا که میگوید دیگران درباب آن معانیکه شعر برآنها دلالت دارد وآنچه مراد شاعر بوده است سخن گفته اند اما کسی را نیافتم که درنقد شعر و شناخت نیك و بدش کتابی‌ساخته باشد. یعنی در نظر وی آنچه مراد شاعر است از شعر و آنچه ازشعر مستفاد میشود یك چیز نیست[۳]. وی تأکید میکند که آنمعانی ــ یعنی معانیکه شعربرآنها دلالت دارد ــ باید که باغرض مقصود ، یعنی‌غرض واقعی شاعر بدرست رویا روی باشد چنانکه از آن مقصود منحرف‌نشده باشد[٤] و بعبارت دیگر کلام او با مقصدش موافق باشد و مناسب. این نکته است کــه سرِّ توفیق شاعران بزرگ را بیان میکند زیرا در سخن آنهــا آنچه ازشعر برمیآید درست همانست که مراد شاعر بوده‌است اگر خللی در ادراك آن مقاصد پیش آید گناه شاعر نیست تقصیرفهم کوتاه خواننده است و آشنا نبودنش بزبان و بیان او . باری اثــر شاعر خودش وجودی مستقل دارد و سرنوشتی‌جداگانه که ربطی بسرنوشت شاعر واحوال او ندارد و حتی مرگ شاعر نیزآنرا عوض نمیکند و از این روست که توجه بخود شعر و آنچه شعر برآن دلالت دارد نزد بسیاری از اهل نظــر بیشتر اهمیت دارد تاتوجه بآنچه شاعر درگفتن شعر درنیت داشته است .

اینکه شاعر در سخنی که گفته است چه قصدی داشته است و نیتش چه بوده است شاید فقط در آنجا مهم باشد که خواننده‌یی محقق بخواهد در احوال شاعر تحقیقی کند یا اینکه درجهٔ توفیق اورا دربیان آنچه مرادش بوده است درك نماید اینجاست که مقایسه بین دو شاعر ممکن میشود چون از این طریق است که میتوان دریافت از دویا چند شاعر که معنی واحد یا مشابهی را در نظر داشته‌اند کدام یك بهتر آن معنی‌را ادا کرده است. اما خوانندهٔ عادی که امروزفی‌المثل سعدی‌وحافظرا میخواند برایش بهیچ وجه‌اهمیت ندارد که آن دو شاعر بزرگ گذشته چه جور آدم هایی بوده اند و چه قصدی از این سخنان داشته اند. آنچه برای‌او‌اهمیت دارد این‌است که این‌سخنان چه چیزی را بیان میکند؟ چه سوز و دردی را و چه شور و هیجانی را؟ چون آنچه در نفس وی امروز تصرف و تأثیر میکند کلام شاعرست و نه قصد و نیت او و اینجاست که در مطالعهٔ آثار شعرا توجه بیشترمصروف میشود باینکه ازاشعار آنها چه برمیآید و شعرشان برچه معانی دلالت دارد. درفهم این معنی‌نیزهم‌آشنایی خواننده‌بازبان وبیان شاعر دخالت دارد هم عامل تحول و زمان. از آنکه لغت و زبان چون تدریجاً عرضهٔ تغییر وتحولست والفاظ بساکه درطی زمان ازمعانی تازه‌گرانبار میشود، از این رو اتفاق میافتد که اهل یك عصر از شعر شاعرچیزی درك میکند که اهل عصر دیگر جز با کمك شروح و تفاسیر آن معنی را درك نتواند کرد و البته در نقد و شناخت شعر آن معانی که در عصر خود شاعر از شعرا و فهم میشود معتبرست نه آنچه در عصرهای آینده فهم تواند شد. از اینروست که درحل‌مشکلی که درشعر یك شاعر پیش

میاید بطرز استعمال آن لفظ درسایرآثار او یا آثار معاصرانش رجوع میکنند و اینجاست که آشنایی با احوال شاعر و عصر او کمك مؤثر تواند بود در فهم آن معنی که ازشعرا و برمیآید . اما آن معانی که شعر برآنها دلالت دارد البته نامحدودست ومتنوع نهایتآنکه درقدیم مخصوصاً درقصیده ـ که اساس شعر قدیم عربی همانست ـ آنهمه را تبویب کردهاند وازآنها اغراض شعررا نشان دادهاند . بدینگونه معانی شعر ممکن است مشتمل بر مدح باشد یا هجا ، برفخر باشد یا رثا ، و همچنین وصف باشد یا غزل ، قصه باشد یا مثل ، شکر باشد یا عتاب و ادب باشد یا اعتذار و اینهاست اقسام آن معانی که شعر بر آنها دلالت دارد .

بعلاوه در معانی شعر ماده نیز تفاوت میکند و از این روستکه فهم معانی ، گذشته از شناخت لغت و تحول آنگه گاه حاجت دارد بمعلومات دیگر ـ معلومات گونهگون خارج از شعر . این معلومات عبارتست از آنچه در نزد شاعر ومعاصران او شایع بوده است ورایج و بهمین سبب غالباً درمورد هرشاعر ، هرعصر ، و هرمحیط در اینگونه معلومات تفاوت هست . فیالمثل شعر اعراب جاهلی فهمش غیر از لغت محتاج است بآشنایی با انساب عرب و ایام ومنازلآنها . ازآنکه اشارات وتلمیحات باینگونه چیزها درآن اشعار بسیارهست. مکررشاعر از منازل مختلف سخن میگوید ، یا از روابطی کهبین قوماو و طوایف دیگر هست یاد میکند . گهگاه اشاره دارد به راههای بیابان ، واحهها و و آبگیرهای بین راه. در بعضی موارد لافها میزنند از فیروزیهایی که قوم او برطوایف دیگر داشتهاند . ازشکستهایی که طوایف مختلف

از خویشان وی یافته‌اند. از برخوردها ، غارتها ، خونریزی‌ها ودسته ـ بندی‌هایی که درگذشته بین طوایف مختلف روی داده است و البته فهم آن همه بدون آشنایی باحوال عرب و انساب و ایام آنها ممکن‌نیست و از این روست که در آغاز کار تدوین ادب عربی آشنائی با نساب و ایام تواریخ عرب راهم برای ادیب لازم دانسته‌اند و مهم[5] . اماشعر فارسی در عهد غزنوی ـشعر عنصری و فرخی ـ لازمه‌اش آشنایی است با محیط و حوادث روزگار سلاطین مزبور ـ غزواتشان در هند ، روابطشان با سلاطین وامراء دیگر، محیط دربار و احوال رجال آنها. درحالیکه آشنایی بااین‌معلومات دیگر البته برای فهم‌شعر ادیب‌الممالک یا ملك‌الشعرای بهار که با وجود حفظ و مواظبت سنت های ادبی گذشته شعرشان غالباً مشحون است از حوادث و اوضاع سیاسی و اجتماعی ادوار اخیر ایران کفایت نمیکند. از آنکه معانی دیگر در این اشعار هست و معلومات دیگر . بدینگونه فهم هر گونه شعر مستلزم وقوف بر معانی مناسب آن هاست شعر خاقانی و انوری مشحون است از معلومات عصری آنها ـ طب ، نجوم ، حکمت‌وحتی‌فو کلورقوم،درصورتیکه‌فی‌المثل‌شعرعطاروعراقی‌لازمه‌اش آشنائی است با حکمت و عرفان صوفیه و بدین ترتیب شعرهرشاعر و هرعصرمشتمل است بر معلوماتیکه فهم آن بی وقوف بر آن معلومات ناممکن‌است یادشوار . اما بحث درمقصود شاعر امردیگریست و فهم آن نکته دردرجهٔ اول موقوف است بر آنکه معلوم شودکلام شاعر در معنی حقیقت بکار رفته است یا مجاز. مخصوصاً درآنچه مجاز هست و کنایـه فهم مقصود شاعر محتاج است بتأمل و تأویل . بعلاوه مواردی

هست که مقصود گوینده ورای ظاهر لفظ است . فی‌المثل ظاهرش جدی است اما نیت شاعر جد نیست هزل است یا طنز. البته بسیاری از اغراض شعر ممکن است بشکل طنز در آید و از صورت جد خارج شود . چنانکه بسحاق اطعمه ، غزل را از صورت جدی بیرون آورده و سوزنی حتی مرثیه را ـ نمونه‌اش مرثیه اوست در حق نظامی[۶] بدینگونه‌است که کلام جنبهٔ طنز پیدا میکند و هزل . طنز البته اختصاص به معنی غیرجدی ندارد گاه معانی جدی هم برنگ طنز بیان میشود چنانکه نمونه آنست بعضی آثار عبید زاگانی و موش و گربهٔ معروف او[۷]. اما آنچه هزل و طیبت خوانده میشود طنزیست غالباً خنده انگیزه و غیرجدی . درباب منشاءِ کومدیا حکماء بحث بسیار کرده‌اند[۸] از افلاطون گرفته تا برگسون✻ نکته این است که طنز و هزل کلام را از جدی بودن خارج میکند و زندگی را نشاط میبخشد و سبکی ـ مثل بازی . با اینهمه شعر و هنر برای تصرف در نفوس بجز بازی و طنز راههای دیگر دارد کـه مهمترست و قویتر . در هر حال فهم مقصود شاعر در درجهٔ اول لازمه‌اش درك این نکته است که کلام او ناظرست به جد یا طنز، به حقیقت یا مجاز. بعلاوه باید دید مخاطب شاعر کیست و شاعر بچه کس نظر داشته‌است. توجه بهمین نکته‌است که میزان توفیق شاعر را در رعایت مقتضای حال نشان میدهد . درباب معنی نکتهٔ دیگر آنست که باید در شعر ، تناسب بین انواع معانی رعایت شود معنی ممکن است جنبهٔ تعلیمی داشته باشد یا جنبهٔ عاطفی[۹] معنی تعلیمی آنست که محرك یا نتیجه‌اش تعلیم باشد یا توصیف و معنی عاطفی آنکه محرك و نتیجه‌اش عواطف باشد و احساسات . بعضی الفاظ هست کـه معنی‌شان گاه تعلیمی است گاه عاطفی بعضی هم فقط معنی عاطفی دارند

✻ Bergson

یا تعلیمی . رعایت تناسب و تعادل ـ بین این دو جنبهٔ معنی ـ است که شعر را در حد اعتدال نگهمیدارد و این لطیفه ایست که کلام شاعران بزرگ را از کلام شاعران عادی جدا میکند و بآن توجه خاص باید کرد . معانی شعر ـ آنچه شعر بر آنها دلالت دارد و آنچه مقصود و نیت شاعرست ـ البته نامحدودست و حتی برخلاف آنچه بعضی شعرای عرب[۱۰] گفته اند واقعاً یك عمر میتوان سخن از زلف یار گفت[۱۱] بی آنکه معنی بپایان رسد و مایه‌یی نماند . بااینهمه صفات معنی محدودست : ـ وضوح ، درستی ، و مطابقت با مقتضای حال .

شرط وضوح البته درهر نوع بیان ـ که هدف آن تصرف در نفوس باشد ـ رعایت کردنی است و بشعر اختصاص ندارد . فایده‌اش هم آن است که درك معنی ممکن شود و غلط و اشتباه پیش نیاید . بااینهمه در شعر سایه‌یی ازابهام لازم است تا کلام خیال‌انگیز باشد و مؤثر و این نیز دقیقه‌یی است که رعایت کردنش کار شاعران بزرگست و گویندگان عادی که درین باره جانب اعتدال را ازدست داده‌اند شعرشان یا زیاده صاف و ساده است یا فوق‌العاده مبهم و تاریك . امادرستی درشعر بآن معنی است که گوینده در امر تصویر ـ همانکه یونیها تقلید میخوانده اند ـ دچار خطا نشود . چنانکه اگرمعنی هم در حقیقت خطا باشد اما شاعر آنرا بدرست تصویر کرده باشد براو چندان جای اعتراض نیست و اینجاست که ارسطو تفاوت میگذارد بین خطاهایی که بصناعت شعر مربوط است با خطاهایی که تعلق‌دارند به امر دیگری که آن امر عرضی است و تبعی . چون به تعبیر حکیم یونانی خطایی که ناشی شده باشد از اینکه شاعر نمیداند مرال ماده شاخ ندارد البته کمترست از خطایی که ناشی شده

باشد ازاینکه مرال ماده رابطور ناپسندی تصویر و تقلید کرده باشد[۱۲] . در هر صورت آنچه در معنی اهمیت دارد در درجه اول آنست که وافی باشد به مقصود . یعنی آنمعنی که برای مدح میآورند در واقع جهت ممدوح مدحی بحساب بیاید و آنچه برای هجو میآورند بحق برای وی‌هجو بشمار تواند رفت. دربارهٔ اغراق ومبالغه‌هم بحث است که تا چه حد رواست . درست است که در باب قیاسات شعری گفته‌اند فایده شان آنست که معانی بزرگ راخردجلوه دهد ومعانی خرد را بزرك[۱۳] و حتی بعضی بر شعرطعن کرده اند :چون اکذب اوست احسن او[۱۴] لیکن درین‌باب غالباً آنچه را باعقل مخالف باشد یابسرحد امتناع عقلی کشد جایزنمیشمارند و حتی، بعضی نقادان برشعرگویندگان طعنه‌ها دارند از آنکه مبالغات آنهاباآداب‌شرع یاآداب‌عرف‌منافی‌است[۱۵] . نکتهٔ دیگر که در باب معنی اهمیت دارد ابتکار است و تازگی. معنی که مسبوق باشد غالباً موجب نفرت یـا کسالت طبع خوانندهٔ شعر آشنا میشود و تأثیری درنفوس نمیتواند داشت . بااینهمه تکرار معانی شایع موجب پیدایش سنتهای ادبی میشود که همه جا اساس ادب رسمی است ـ ادب کلاسیك . شوق عامه بمضامین تازه واظهارملال ازحرفهای مکررعامل عمده‌است درجستجوی معانی بکروتازه. بعضی شاعران در تلاش معنی تازه بافراط میگرائیده‌اند و همین نکته است که شعر بعضی شعراء هند مثل‌فیضی‌وغالب، ومخصوصاًعبدالقا دربیدل‌راگه‌گاه‌زیاده ناگوار کرده است. تنوع‌جوئی‌درمضامین‌بعضی‌شاعران‌راواداشته‌است به‌تفنن‌دربیان معانی شایع . با این شیوه است که شاعر می‌تواند آنچه را نزد عامه

زشت‌است وحقیر بزرگ جلوه دهد وزیبا و آنچه راحاکی ازپستی‌است وخواری نشانه‌یی فرانماید ازغرور وسرفرازی . رباعی کمال اسمعیل، که تشبیه باژگونه‌بی کرده است راجع بمشك و خون بنابر مشهور او را درخوریك لقب افتخارآمیز کرد ـ خلاق‌المعانی[۱۶] مرثیه‌یی هم که ابوالحسن انباری ساخت درحق ابن بقیه نمونهٔ یك‌توفیق جالب است درین‌باب[۱۷] . درین‌قصیده ازمنظرهٔ خواری یك وزیر مغضوب که او را بدار زده‌اند ، مردم بتماشایش آمده‌اند ، اطراف دارش آتش روشن کرده‌اند ، ازمنظرهٔ مصلوب که توی هوامعلق مانده‌است ، دستهایش‌را بطرف مردم دراز کرده است ، بله ازتمام این رسوایی‌ها وخواریها وی تصویرهایی ساخته‌است‌تازه وجالب. بالای دار رفتن وزیر را در حال مرگ تعبیرمی کند باینکه‌درمرگ هم مثل‌حیات‌سرنوشت اوبلندی‌است وبلندی‌گرایی . تماشاییانی‌راکه دراطراف دارش‌آمده‌اند تشبیه می کند بآنهایی که‌درزمان‌حیات‌وی نزدش می آمدند برای دریافت صله. دستش راهم که بجانب مردم درازکرده است مانند می کند بآنکه در روزگار حیات دست بسوی مردم درازمی‌کرد : با آنها اشاره می کرد ، سخن می‌گفت و ،صله‌شان‌داد. حتی‌آن آتش راکه دور دارش افروخته‌اندشبیه می‌یابد بآن‌شمع‌ها که شب‌ها درخانه وزیرروشن می‌شد ، ازبرای بزم‌ـ افروزی‌ها. بدینگونه باتصرف دربیان معانی از جزئیاتی‌که مناسب بود برای یك کاریکاتور مضحك، یك مجسمه عظیم ساخت‌ـ قوی و مؤثر . ازتأثیر وقدرت این طرز بیان بود که عضدالدوله دیلمی باچندان دشمنی که نسبت‌باین‌وزیر داشت‌وقتی مرثیه راشنید آرزو کرد که‌کاشکی بجای ابن بقیه بود ـ مصلوب[۱۸]. این‌نوع تصرف درمعنی تفنن است‌وتنوع و

کوششی است برای پرهیز از ابتذال .

درست است که بهرحـال دوری از ابتذال لازمه‌اش جستجوی معانی‌غریب‌است لیکن‌اگرشعر تمامش‌فقط معانی‌غریب باشدشعر نیست معماست .البته معنی اگرهم مشترك باشد یامسبوق شاعربزرگ میتواند آن‌را طوری تعبیر کندکه نتوان مسبوقش خواند یـا منتحل.اینجاست که مسأله سرقات دقیق میشود وتمیزبین معنی مأخوذ ومبتکر دشوار . درموردمعانی‌مشترك حتی فکرتواردهم پیش میآید ـ که دربعضی‌موارد قبولش اجتناب ناپذیرست وتنها راه برای حل مشکل . بعلاوه درنقد، ادعای آنکه یك معنی ابتکاریست وبی‌سابقه‌کاریست دشوار وکه‌میتواند بدرستی ادعاکندکه فلان معنی را اول بارفلان شاعرگفته‌است وپیش‌از او سابقه نداشته است ؟

از این روست که بعضی‌صاحبنظران ابتکار را عبارت دانسته‌انداز تقلیدی ناخودآگاه و تفتیش نشده. بله ، چون در زیر آسمان هیچ‌چیز تازه‌نیست‌سنکا* حکیم رومی بخود اجازه میدهد بگوید هرچیز که‌کسی خوب بیانش‌کرده باشد مال من‌است[۱۹] . این دعوی نیزدرواقع تاحدی درست است . بساکه درخواندن یك قطعه شعر دریافته‌ایم‌که شاعرهمان چیزی رامیگویدکه بارها بخاطرخود ماگذشته است و یـك نشان شعر خوب همین است .

---

*Senecca .

۱۲

شعر و قصه

خیال انگیزی شعر البته اختصاص به قافیه و وزن ندارد تخیلی که در ماده آن هست نیز تأثیر عمده دارد درسرایت دادن خیال شاعر بدیگران ـ مثل یك بیماری . این تخیل آفریننده مخصوصاً در قصه جلوه دارد که ارسطو آنرا تقریباً اساس مضمون دانسته است[۱] برای شعر: قصهٔ رزمی وقصه بزمی .

درواقع مخیلهٔ شاعر باترکیب آزاد حادثه‌های مختلف، حادثه‌های واقعی و حادثه‌هائیکه واقع شدنشان معقول است یامحتمل، قصه های تازه میسازد ـ قصه‌های بزرگ از رزمی وبزمی. قصه‌های رزمی یادگار جنگ‌ها ودلاوریهای گذشتهٔ اقوام است. یادگار جوش وخروش تهاجمات و تدافعات تاریخی اقوام . قصه‌های بزرگیست از سرگذشت دلاوران بزرگ . سرگذشت اخیلس‌ها ، و رستم‌ها. سرگذشت کسانی که قدرت جسمانی آنها غول آساست وکارهایشان نیزمناسب باقدرت جسمانیشان. در عین حال اعمال آنها درمقایسه با قدرت و استعداد جسمانی انسان

عادی عجیب بنظر میآید و افسانه یی . این‌است آنچه نقادان ماحماسه میخوانند ویونانیهای قدیم اپوس میخوانده‌اند یعنی قول‌وچامه[۲] . شعر حماسی درواقع عبارت است ازقصهٔ منظوم راجع به‌قهرمانان گذشته و کارهاشان ـ : کارهای شگفتشان .

نمونهٔ کلاسیك و کامل آنهم دومنظومهٔ رزمی قدیم یونانیست . ایلیاد✿ واودیسه✿ منسوب به‌هومر✿که منظومهٔ لاتینی انه‌ئید✿اثرویرژیل✿ رومی تقلیدی‌است از آنها . درقرون‌وسطی اسباب بیشتر فراهم شد برای پیدایش حماسه‌ها ـ حماسه های جدید خاصه دینی . داستان انـگلیسی بولف✿حماسهٔ فرانسوی رلان✿ومنظومهٔ آلمانی نی‌بلونگن✿بیش‌وکم‌از اثر ویرژیل تأثر داشت وازمیراث کلاسیك قدیم. اما درمنظومه‌تاسو✿ و بهشت‌گمشدهٔ میلتون✿ حماسه‌اروپائی رنگ تازه یافت ـ رنگ تورات ورنگ‌دیانت[۳] .

درهرحال اپیك که‌دراروپابانام هومر، ویرژیل ،کاموئنس✿،تاسو، وکلوپشتوك✿ همراه‌است ازحیث جوهروماهیت همان‌است که‌درفارسی نام فردوسی رادر رأس یك‌کاروان‌ازشاعران حماسه سرا قرارداده است وهمراه اوست دقیقی ، اسدی ودیگران . عظمت و شکوه حوادث این قصه‌ها غالبا آنها رادرعرصه‌ئی اززمان قرارمیدهد که‌درك آن آسان‌نیست: زمان‌جنگهای‌تروا ، دورهٔ جنگهای‌صلیبی ، روزگارقهرمانیهای‌اروپائی،

✿Iliade ✿Odyssée ✿Homére

✿Enéide ✿Virgile ✿Beowulf

✿Chanson de Roland ✿Niebelungenlied

✿Tasso ✿Milton

✿Camoens ✿Klopstock

عهداخیلس‌ها ورستم ها[٤] . در حقیقت با آنکه‌این حوادث بصورتیکه‌در حماسه‌ها روایت‌شده‌است افسانه است وزادهٔ تخیلهای آفرینندگان گمنام قرون ، شاعرانشان تقریباً همه جا آنها را تاریخ پنداشته‌اند : حوادث واقعی. درصورتیکه‌این‌اشعارهرجاواقعاتبدیل به‌تاریخ‌میشودجوهرشعری خود وقوت وعظمت آنرا ازدست میدهد از آنکه درتاریخ آنچه‌اهمیت دارد راست بودن است و در حماسه بیش از هر چیز دیگر اهمیت در شگفت‌انگیزی است وراست نمایی . واقعه‌یی که مضمون حماسه‌است شرطش آنست که‌هم وحدت وپیوستگی‌داشته باشدهم تمامیت‌بعلاوه‌باید درآن کرداری باشد شایستهٔ یك قهرمان ـ یك موجود که بالاتر از مردم عادی است[٥] . بله‌حماسه هم مثل تراژدی بدایتی دارد که آغاز داستان است وشروع بحران آن . بعد عقده است که داستان رااباوج شکوه و قدرت میرساند و آنجاست که قهرمان داستان قدرتش جلوه‌گر میشود و عقده‌گشایی کاراوست ـ که درواقع همین‌گشایش نهایت داستان است . این پیوستگی که ازبدایت داستان تا نهایت آن ادامه دارد از حماسه ـ نیز مثل تراژدی ـ امری میسازد تام و واحد. هر چند که بقول ارسطو آنقدر که درتراژدی وحدت تحقق‌پیدا میکند درحماسه‌نمیکند[٦]. بااینهمه در حماسه خیلی‌بیشتراز تراژدی‌امور خارق‌العاده مداخله دارد ازآنکه کار انسانهای فوق‌العاده بیشتراز کارانسانهای عادی محل توجه ومداخلهٔ خدایان وغیبی‌ها تواند بود . فی‌المثل مداخلهٔ مکرر خدایان در وقایع ایلیاد وقصهٔ سیمرغ درکارهای دستم مداخله موجودات غیرانسانی است در سرنوشت انسانها . این نکته ازعوامل اصلی‌است درایجادآن‌امری که اساس حماسه است ـ: شگفت‌انگیزی . نهایت آنکه رعایت اعتدال

در این امـر شرطی است برای حصول شرط دیگر حماسه : ـ راست نمائی[7] . در حقیقت بی‌این دو اصل شعر حماسی بوجو نمیآید و قبول حماسه سرایان را از درجهٔ توفیقی که درین مهم یافته‌اند قیاس میتوان کرد . قصهٔ رزمی منظوم در نزد اعراب سابقه ندارد و در نثر هم اگر آثاری چون سیرت عنتر و امثال آنها هست نه عربی خالص است نه رزمی صرف[9]. آنچه در ادب عرب حماسه خوانده میشود اپیك نیست از نوع لیریك محسوبست و بحث در آن جای دیگر دارد . اما در ایران قصه‌های رزمی بسیار بوده است و منشأ حماسه ایرانی به قبل از اسلام میرسد و اوج کمال آن نیزشاهنامه است .

حماسه‌هائی که بعداز فردوسی بوجود آمد نه ازحیث‌قدرت بیان شعری بپای‌کار او میرسد نه ازجهت توجه بدقایق فنی . بااینهمه وجود لحن حماسی واحد در آثار حماسه سرایان قدیم فارسی ـ از دقیقی تا اسدی ـ حا کی‌است ازوجود سنن قدیم در مأخذاصلی حماسه ملی‌ایران احتمال ایرانی بودن‌اصل بحر متقارب نیز تا حدی موید این دعویست با این همه امروز که تمایلات ضد سنتی در شعر پیدا شده است بحر متقارب‌نیز ـ خاصه باهمان صورت‌شاهنامه ـ برای حماسه ضرورت‌ندارد و اگریك شاعرمعاصر ـ سیاوش کسرائی ـ که خواسته‌است ازقصه آرش کمانگیرحماسه‌یی تازه‌بسازدنتیجه‌کارش‌مشکوك شده‌است ، تنها سببش فقدان لحن شاهنامه نیست روح قرن و بی‌توجهی به غرور و حماسه نیز در این قضیه تأثیر دارد .

بااینهمه آرش کسرائی‌درجای خود قوی‌است وموثر. این آرش که پهلوان ایرانست وقتی میخواهد تیری بیندازد که مرز ایرانزمین را

تعیین کند تمام نیروی وجود خویش را در آن کمان میگذارد همانگونه که رولان قهرمان حماسهٔ فرانسوی هم جایی که مجروح وخسته ناچار میشود در دم آخر زندگی شارلمانی را بکمك بخواند تمام قوت وتمام وجود خود را در آن نفس بلندی میگذارد که در شاخ خویش میدمد چنانکه خون از شقیقه‌هایش بیرون میآید . باری با وجود قدرتی که در داستان آرش هست اگر حماسه‌اش امروز در عقدهٔ فراموشی بیفتد شایدیك سبب عمده‌اش آنست که دیگر عصرش گذشته‌است: عصر جنگهای نژادی وتعصب‌های قومی . درهرحال شاهنامهٔ فردوسی هرچند دراجزاء تاریخ خود- فی‌المثل وقایع اسکندر، داستان اردشیر وشاهپور- هم ازعناصر حماسی خالی نیست اماعمده حماسه آن محورش وجود رستم است و با مرگ رستم حماسهٔ شاهنامه دیگر خاتمه میبابد . این حماسهٔ مفصل که در جریان یك دوران طولانی - تمام مدت فرمانروائی سلسله کیان- دوام دارد سلسله‌یی از حوادث شگفت انگیز عظیم است که وجود رستم اجزاء مختلف آنرا بهم میپوندد . در واقع حتی اجزاء مختلف این حماسهٔ بزرگ بایکدیگر ارتباط مرتب و معین دارند چنان که هریك ازاجزاء آن، قهرمان بزرگ حماسه‌های ایران رایك قدم تازه بسرنوشت خویش ، بپایان کار خویش، نزدیك میکند : نامجوئی‌ها، جنگها وپیروزیها. سرنوشت شوم فرزندکشی، کناره‌گیری، وبازگشت همهٔ اینها اجزاءِ مسلسل یك وحدت را تشکیل میدهند . در تمام این اجزاءِ شاعر اوج بیان‌راکه بهمان سبب بعضی نقادان قدیم ، شاهنامه را با قرآن‌مقایسه کرده‌اند[۱۰] چنان حفظ کرده‌است که کلام‌ازجهت شاعری و شیوه‌های آن غالبا در حد والاست - یعنی نمط عالی . و این است

نکته‌یی که شاهنامه را از سایر آثار حماسی جدا میکند. البته غیر از شاهنامه و گرشاسب‌نامه که حماسهٔ ملی است منظومهٔ رزمی شامل حماسه های دینی هم هست که در بیان قصه‌های مذهبی است - حیدر نامه‌ها، ابومسلم نامه‌ها و امثال آنها - که زود باوریهای عامه آنها را از عناصر خیال‌انگیز در آگنده است ومعجزات و کرامات غالبا رنگ‌تندی ازامور خارق‌العاده بآنها زده است. البته نبوغ هیچیك از شاعران گذشته نتوانسته است ازآنمیان چیزقابلی بوجود آورد. درآنهاخوش‌باوریها وگزافه‌کاریهای عامیانه که هست نه جایی برای شگفت‌انگیزی گذاشته است نه مجالی برای راست نمایی. با اینهمه تخیل‌آفرینندهٔ عامه‌کاری راکه در حماسه دینی نتوانسته‌است انجام دهد درمنظومهٔ بزمی تاحدی جبران کرده است. چنانکه ادب فارسی نمایشگاه پرمایه‌یی شده است ازاین‌منظومه های بزمی -: واقعی و خیالی.

منظومهٔ بزمی موضوعش عشق است و زندگی: عشقهای نامراد وهم چنین عشقهایی کامیاب اما در آگنده بموانع و رقابتها. عمدهٔ این داستانها مأخوذست از قصه‌های قدیم -: داستانهای عامیانه، یا قصه‌هایی که از اقوام دیگر اخذ شده است. ویس و رامین فخرگرگانی که‌گویندیادگاریست از عهد اشکانیان وازبسیاری جهات یادآور داستان اروپائی تریستان وایزوت - نمویه‌یی است از آنچه شاعران قصه ساز از حکایات قدیم اخذکرده‌اند. نمونهٔدیگر داستان شیرین وخسروست و افسانه‌های‌راجع‌به بهرام‌گور که‌درهفت‌گنبد جمع شده‌است. حکایت وامق و عذرا نمونه‌یی است ازآنچه ظاهراً مع‌الواسطهٔ ادب پهلوی ار یونانی اخذشده چنانکه لیلی‌ومجنون را ازعرب‌گرفته‌اند وازداستانهای

راجع به‌قیس‌بنی‌عامر. بعضی‌شاعران فارسی گوی هم ، درهند ، قصه‌ئی چند ساخته‌اند از روی قصه‌های سندی و هندی -- قصه‌های بزمی. از اینها گذشته از مأخذتفاسیر قرآن - تورات و افسانه‌های یهود -- بعضی شاعران قصه‌های منظوم پرداخته‌اند -- مثل قصهٔ یوسف و زلیخا وقصهٔ سلیمان و بلقیس . چنانکه داستانهای اسکندرهم منشاءِ قصه‌ها شده‌است قصه‌هائی غالباً بزمی که بعضی ازآنها موج بیرنگی ازحماسه نیز دارد باری قصه‌های بزمی درشعر فارسی انواع گونه‌گون دارد و تخیل آزاد و آفرینشگرشاعران درپدیدآوردن اینگونه قصه‌ها از منابع مختلف الهام یافته است و عناصر گونه‌گون را بهم آمیخته . بعلاوه در بعضی موارد حوادث زنده و جریانهای نیمه واقعی منشاءِ الهام شاعران شده است چنانکه عشق مشهور محمود به ایاز که در آثار معاصران اونیز بدان اشارت‌هست[۱۱] درادوار بعد تدریجاً مایهٔ مناسبی شده است برای یك قصه بزمی ، وبسیارند شاعرانی که بنظم آن قصه پرداخته‌اند - هرچند نه باقدرت و مهارت کافی . درهرحال باوجود تقید به مراعات طرح و اساس قصه‌ها که بیشترشان بیش و کم نزد عامه مردم شناخته بوده است تخیل قصه سرایان مکرر در این داستانها مجال تصرف یافته است . با اینهمه در بین سرایندگان قصه‌های بزمی هیچ شاعر دیگربیشتر ازنظامی گنجوی -که سایرین بیش و کم مقلدان واقعی او محسوبند - توفیق قدرت نمائی نیافته است . در واقع در داستان هایی که مسبوق است به زمینه‌های موجود - تاریخی یا خیالی - مجال شاعر در سخن پردازی ودر ساختن شاخ وبرگهای مناسب برای قصه‌محدودست. چنان که درحماسه نیز چون شاعر غالباً داستانی را میپردازد که عامه از آن

آگاهند مجال کافی ندارد تا باتخیل آفرینندهٔ خویش قصه را رنگ و جلوهٔ دلخواه بدهد . از همین روست که تقید فردوسی به نقل و نظم عین روایت خداینامه‌ها ودقت‌و وسواسی که درین کار دارد[۱۲] دشواری کار او و همچنین اهمیت توفیق او را درین کار نشان میدهد و اثر او را بیشتر موجب تحسین میکند ومایهٔ اعجاب .

نظامی هم درمنظومه‌های بزمی‌خویش - از جمله‌درلیلی‌ومجنون که خواننده‌باچارچوب‌حکایت آشنائی‌قبلی‌دارد- باهمین‌مشکل‌روبرواست. بیهوده نیست که حتی یك لحظه هم اندیشهٔ این مشکل او را در قبول پیشنهادی که ازجانب پادشاه جهت نظم کردن این داستان باو میشود مردد میدارد زیرا در چنین داستانی - که اساس موضوعش عبارتست از یك عشق نومید بین دو دودلداده از دو قبیلهٔ متخاصم - چون صحنهٔ حوادث دیار عرب است و اقلیم خشك و مردم نامراد آن کار شاعر در صحنه‌آرایی دشواراست وچون دهلیز افسانه تنگ است ناچار درچنان تنگنایی بقول شاعرگردد سخن از شد آمدن لنگ . ازآنکه برخشکی ریك وسختی کوه، که درآن‌جزبندوزنجیر وجز ریگ وبیابان‌هیچ‌چیز نیست‌چه‌مجالی‌هست تا شاعرنکته‌دانی کند وسخن پردازی[۱۳] . بااینهمه قدرت بیان او از همین داستان خشك پرنومیدی شاهکاری ساخته است درخشان و باشکوه .

البته در این قصه و سایر قصه‌های رزمی که نظامی و دو مقلد بزرگ اوخسرو وجامی ساخته اند - هم حرکت و عمل‌هست هم‌آنچه اروپائیها انتریگ میخوانند . بعلاوه توصیف عواطف و هیجانات واقعی ،آنها را رنگی میدهد شایستهٔ درام - درامهای بزرگ . وازاین

جاست که گاه بعضی از این داستانها درامهای بزرگ اروپائی را بخاطر میآورد. ازجمله لیلی ومجنون یادآور رمئوژولیت* میشود و ویس و رامین فاجعهٔ تریستان وایزوت* را بیاد میآورد[۱۴]. باری ادب فارسی در آگنده است بانواع قصه‌ها ـ قصه‌های رزمی و بزمی. مخصوصاً قصه‌های بزمی غیراز آنچه از احوال عشاق و نام آوران گذشته مایه دارد، در قصه‌های عامیانه وقصه‌های دیوو پری آبشخوری غنی میتوانندیافت قصه‌های دیوو پری که انعکاس آنها محیط هزار و یکشب را درنمونه‌یی از خلوتهای هفت گنبد بهرام گه گاه تجدید میکند رنگ خیال انگیز شاعرانه دارد و تمام کارهای غریب و نامعقول در جوّ آنها ممکن است ومعقول. از آنکه قلمرو آنها سرزمین خیال است ـ سرزمین دیوو پری.

درقسمتی از این قصه‌ها ـ وهمچنین درقصه‌هایی ازنوع هزارویك شب تأثیرعوامل غیرایرانی ـ یهودی، هندی، ویونانی ـ قابل ملاحظه است و کثرت اینگونه قصه‌هاوشهرت ورواج فوق العادهٔ آنها است که در گذشته، شاعران ما را از ایجاد وابداع قصه‌های خیالی مانع میآمده‌است از آنکه شاعر شرقی ـ شاعر اسلامی ـ غالباً بقدری مواد موجود برای نظم قصه در اختیار داشته است که حاجتی بابداع قصهٔ تازه‌یی احساس نمیکرده است. بعلاوه انصراف از واقعیت و گریز بآنچه خیالی و وهمی بیش نیست با ذهن واقع جوی او غالبا مناسب نبوده است از این رو قصه‌های فارسی ـ غالباً ـ مسبوق است بمواد موجود، بآنچه حکایات واقعی بوده است یا حکایاتی که واقع شد نشان محتمل تواند بود اما همین نکته سبب شده است که تخیل آزاد، تخیل شاعرانه او مجال کافی نیافته است ـ تا آنگونه که در مغرب رسم بوده است ـ به

---

* Romeo and Juliette * Tristan et Ysult

ابداع قصه‌ها پردازد . تخیل او کارش غالباً عبارت بوده است از ترکیب و تالیفی بیش و کم آزاد از مـواد و قصه‌های مسبوق و موجود . ایجاد وابداع قصه‌ای ـ از هیچ ـ کاری است که نزد شاعران ما بندرت رایج بوده است و پیشرفت در آن موقوف است بآینده . آیا همین نکته کافی نیست که تاحدی، سبب بوجود نیامدن داستان‌های بزرگ ـ رمان ـ را نیز در نثر قدیم فارسی بیان کند ؟ . . .

۱۳

انواع غنائی

در ترکیب مادهٔ شعر بعضی وقتها اهمیت حس بیش از تخیل است و این نکته مخصوصاً در آنچه شعر غنائی خوانده میشود بیشتر صادق است. از آنکه درین نوع شعر خیال انگیزی ناشی از حس است ـ حس خیال انگیز. حس نزد حکما عبارتست از قوه‌یی که انسان بوسیله آن از صورتهائیکه ادراك میکند متأثر میشود ـ تأثری از مقولهٔ لذت یا الم، شهوت یا غضب. شاعر آن تأثر را بوسیلهٔ شعر القاء به غیر میکند و بدینگونه آنچه برای شاعر حس است برای غیر ـ که از القاء شعر آنرا دریافته است تبدیل میشود به‌تخیل. چراکه غیر بی آنکه صورتهای ادراکی شاعر را در یافته باشد از طریق آنچه شاعر در توصیف و تقلید آن صورتها ساخته‌است تاحدی نظیر آن صورتها را در خاطر میآورد یعنی صورتها و معانی را در غیاب موجبات واقعیشان بخاطر میآورد و تخیل همین‌است. آنکه در کنار بخاری اطاق خویش نشسته‌است و شعری را مطالعه میکند که کمال اسمعیل در وصف برف سروده‌است[1] بسا که گاه چنان تحت

تأثیر ادراکات واقع میشود که گویی نیش گزندهٔ سرمای کوهستان را در مغز استخوان خویش حس میکند . اینجاست که حس شاعر از طریق القاء به غیر منتقل میشود و بی آنکه برف و سرمایی وی را متأثر کند خیال سرما دروی تأثیرمیکند . این خاصیت البته تنهابه آنچه جسمانی است منحصر نیست احوال نفسانی ازخشم‌وترس ورشگ وشوق‌واندوه وشادی نیزدر غیربوسیله شعرالقاء میشود وخیال وی را تحریك میکند و شعری که جلوه‌گاه چنین احوال است اگر چند خود مبتنی بر خیال نیست اما خیال انگیزست و مؤثر. اینست آنچه امروزشعرغنائی‌خوانده میشود - بمعنی وسیع و عام کلمه . مضمونش هم نه - مثل درام - عمل است نه- مثل‌قصه - روایت. چیزیست که احوال وادراکات نفسانی را تصویرمیکند و تلقین . انواع این احوال و احساسات استکه اغراض شعررا چنانکه نزد قدما معمول بوده‌است بیان میدارد - وصف، مدح رثا ، فخر، هجا ، وغزل ... انواعی که همه را تحت عنوان کلی شعر غنائی- بمعنی وسیع کلمه- میتوان‌درج کرد .

ازجمله درآنچه وصف خوانده میشود یا توصیف ، شاعر آنچه را وسیلهٔ حس خویش - در مشاهده یا مطالعهٔ چیزی - دریافتـه است بوسیله شعرمنتقل به غیرمیکند و شعر اوکه در واقع ظرف حس اوست خیال غیررا برمیانگیزد تا نظیر آن حس دروی نیزپدید آید وبدینگونه است که شاعرخواننده را درتماشای آنچه نزد خودش جالب بوده‌است انبازمیکند و در نفس او تصرف میکند و تأثیر . توصیف نه فقط قصه را - اززرمی و بزمی - روح وحرکت میبخشد شعرغنائی را هم خواه غزل باشد یاقصیده‌غنی میکند وپرمایه . البته وصف ممکن استمستقیم

باشد و بی‌واسطه ـ از طریق برشمردن احوال و اوصاف چیزها. یا غیر مستقیم ـ و ازطریق تشبیهات و استعاراتیکه بتوان بوسیلهٔ آنها اوصاف واحوال چیزها را دریافت . اینجا است که تشبیه و ملحقات آن هم بر-خلاف پندار قدامه ـ که هر کدام ازاین‌ها را جداگانه جزو اغراض شعر شمرده است ـ به‌وصف ملحق میشود[۲] . جایی هست که وصف شامل تفصیل است درجزئیات . فی‌المثل شاعرخانهٔ روستایی یامنظرهٔ غروب آفتاب دهکدهٔ خویش را ـ مستقلاً یا ضمن یك قصهٔ منظوم ـ چنان با جزئیات وصف میکند که کلام او درغیرهمان حس و همان تأثر را بر-میانگیزد که آن مناظردرشاعر داشته است. مواردی هم‌هست که وصف فقط کلی است و شاعر ازتوصیفی که میکند جزالقاء و تلقین یك حالت عام وکلی درغیرنظری ندارد از آنکه میخواهد از آنچه خود دریافته است به غیرفقط گوشه‌یی نشان دهد ـ گوشه‌یی مبهم و مرموز . اصرار وافراط درهمین طرزفکراست که شعرقدما رااز آنچه امروزرنگ محلی میخوانند تقریباً خالی کرده است چنانکه شاعر رازی و شاعر غزنوی طلوع وغروب آفتاب را تقریباً بیك گونه وصف کرده‌اند و توصیف بهار وخزان چنانکه فی‌المثل در شعر فرخی و معزی هست نه بهار و خزان سیستان یا غزنه است نه بهار وخزان مرو و نیشابور . گویی بهاربهشت است وخزان قیامت. ازآنکه اغراق شاعرانه‌نزدقد ما آنچه را موضوع وصف میشده است تبدیل میکرده به امری کلی ، عام و مجرد ـ تقریباً چون‌مُثُل افلاطونی. البته‌اغراق‌شاعرانه تنها همین به‌وصف ـ وِصف‌اشیاء و احوال ـ محدود نمیشود دروصف اشخاص ـ ممدوح ومحبوب زنده ومرده ـ نیزاین اغراق شاعرانه هست و همانست که مدح وغزل وفخر

ورثارا بوجود میآورد . چون اغراق شاعرانه است که معانی بزرگ را خرد جلوه میدهد و معانی خرد را بزرگ وقتی شاعر آنرا در توصیف اشیاء بکار برد وصف پدید میآید - یعنی وصف شاعرانه . در صورتیکه آنرا دروصف خویش یاقوم و تبارخویش بکاربردفخر بوجود میآید یا مفاخره - که اعراب همان را حماسه میخواندهاند [۳] . همین توصیف اغراق آمیز را وقتی شاعر در حق معشوق و احوال عشق و عاشقی استعمال کند غزل است - یعنی نسیب و وقتی در باره عزیزی از دست رفته بکارش بردرثانام میگیرد یا مرثیه. همچنین وقتی آن را درتوصیف کسی بکاردارند که تمجید و تملق اومطلوب است مدح خوانده میشود یانعت ومنقبت واگردربارهٔ کسی استعمال کنندکه مقصود تحقیریا تهدید اوست-هجوست یاهجا . بدینگونه تمام اغراض شعررامیتوان برگرداند به وصف و ازینجاست که وصف در فنون شعر اهمیت دارد و اغراض دیگربیش وکم تابع آن بشمارند و وابسته بدان. البته قدرت واستعداد شاعران درتمام این‌اغراض یك اندازه‌نیست شاعرانی هستند که‌قدرتشان درمدیح است یافخرشاعران دیگرهستند که درهجا بیشترقدرت دارندیا دررثاء. تفاوت‌درطبع‌است ودرآنچه شاعررا بسرودن شعربرمیانگیزد . شاعری هست که خشم اورا به شاعری و امیدارد شاعر دیگری در غلبهٔ میل و محبت سخنسرائی میتواندکرد و شاعری هم هست که تنها آزو توقع میتواندتاردلش را بلرزاند و به نوا درآورد. دربین شاعران‌عرب بسیاربوده‌اندکسانیکه به تأثیراین عوامل نفسانی درپیدایش شعر توجه داشته‌اند . عبدالملك مروان ازکسی پرسیدکه اکنون هیچ شعرگویی ؟ گفت درین اوقات نه شراب خورده‌ام نه طرب داشته‌ام نه خشم گرفته‌ام

وشعر جز دریکی ازین سه‌حال‌نگویند. نیز آورده‌اند که‌یکی از کُثیّرعزّه پرسید چراترك شاعری‌کرده‌یی ؟ جواب داد که جوانی رفت وسرکشی نماند. عزه مرد وشادی نماند عبدالعزیزمروان هم وفات یافت و رغبت نماند[٤] یعنی دیگرچه سبب برای شاعری هست ؟ حافظ میگوید کی‌شعر ترانگیزد خاطر که حزین باشد ؟ و انوری وقتی درعالم ادعا ازحرص‌و غضب و شهوت دست فرو میشوید مدعی میشودکه هم دست از مدح کشیده است‌هم ازهجووغزل[٥] نقادان وصاحبنظران ازخیلی قدیم‌متوجه بوده‌اند که استعداد شعرا و مهارت و قدرتشان در انواع مختلف تفاوت داردچنانکه نشانهٔ آشنایی باین نکته‌را هم درکلام افلاطون میتوان‌یافت در یونان قدیم ، وهم در نزد ابن قتیبه ــ ادیب و نقـاد قدیـم‌عرب[٦] . بندرت ممکن است اتفاق بیفتدکه یك شاعر غزل سرای طراز اول در مدح هم بهمان درجه قوی باشد یاکسی‌که در اشعار اخلاقی و تعلیمی قدرت ومهارت دارد درساختن قصه‌های رزمی یابزمی هم بهمان‌اندازه قدرت‌داشته باشد و مهارت. البته درهریك ازاین انواع واغراض شعر، ادب گذشته نام‌هایی بزرگ عرضه داشته است وازآنهاست‌که میتوان تا اندازه یی به حدود و شروط هرفنی پی‌برد . باری وصف ممکن است مستقیم باشد وبطریق خبریاغیرمستقیم باشد و انشاء. هدف توصیف هم ممکن است فقط تصویـر باشد ــ تصویـر اشیاء و طبیعت. اماحتی در چنین‌حالی نیزتوصیف شاعرانه هرگزیك تصویرمجرد نیست تصویریا صورتیست‌ازطبیعت بدانگونه‌که درآیینهٔ ذهن شاعرمنعکس‌میشود و از اینجاست کـه تقلید شاعرانه عبارت میشود از انسان باضافهٔ طبیعت . گرایش به رئالیسم وناتورالیسم مطلق دراین موارد ادعائی است واهی

و یالااقل غیر شاعرانه . ابهام مه آلودی که طبیعت ستائی نیمایوشیج را بآنسوی رئالیسم میکشاندسبب عمده‌یی است که کلام اورا باوجودنارسائی های‌دستوریش‌شاعرانه‌تر جلوه میدهد تاتوصیفات عریان بعضی شعرای نئو کلاسیك امروز . بعضی موارد هم هدف ازوصف وتوصیف شاعرانه تنها تحریك علاقه یانفرت است درغیر- نسبت به یك امر، یك منظره یاحالت . اینجاست که شاعرتقیدی بوصف دقیق‌ندارد . همین که‌بتواند حالتی را ـ که خود از تماشای شیئی یافته‌است- درغیر القاء کند برایش کافیست . درهرحال‌طبیعت- و انسان که جزئی‌از آنست- درشعرشاعران تصویرمیشود. جز آنکه شعر شاعران به ندرت آن را چنانکه هست‌نشان میدهد چون کارشاعر آنست که با قیاسات‌شعری‌معانی‌خردرابزرگ گرداند و معانی بزرگ‌راخردنشان‌دهدغالباً برای‌خیال‌انگیزی وتصرف دراذهان طبیعت‌وانسان را یا بهتر ازآنچه هست‌عرضه‌میدارد یابدتر . هیچ چیز چنانکه هست درشعرنمیآید ـ جز آنکه شعر راتباه‌کند ـ وفاقد لطف و تأثیر اما‌این‌طبیعت‌ستایی که‌درشعر‌هست‌از تأثیر تربیتی‌خالی‌نیست.انسانرا بسادگی بزندگی‌ساده ودوراز هیاهودعوت‌میکند ووجود وی را ازعشق بسادگی‌بخلوت‌وانزواو بشادیهای بی‌شائبهٔ‌حیات‌میاگند. توصیف‌طبیعت در بعضی‌مواردحاکی‌است‌ازانس‌وعلاقهٔ واقعی‌بطبیعت. البته نزدعارف طبیعت بیجان نیست زنده است ومثل هرزنده‌یی شوق وحرکت داردو حتی عارف صداوحرکت نبض آنرا هم میتواند حس‌کند. روح شاعر ـشاعرواقعی مثل‌سعدی ومولوی ـ است که این شور وحرکت کیهانی را ادراك میکند واززبان تمام اجزاءکائنات پیغام محبت میشنود وبساکه خودرا چنان باتمام عوالم پیوسته می‌بیند که دردنیا هرذره یی که تکان بخورد یا نابودشود وی‌چنان‌میپندارد که چیزی ازوجودخودش کم شده

است و باچنین احساس باتمام کائنات احساس خویشاوندی میکند ومیتواند مثل سن فرانسوا داسیز* قدیس قرون‌وسطی باد وخاک ابر و سنگ ودرخت راهم برادر خویش بخواند : ـ برادر باد ، برادر ابر ، برادر سنگ ، برادرخاک . همین احساس پیوند با جهانست کـه شاعر را آشنا میکند فی‌المثل بازبان درخت باحرف‌ها ودرد دلهای درخت . چنانکه‌سیاوش کسرائی درغزلی برای درخت رازونیازها با این جوانی روینده دارد۔ مثل رازونیازی که به یك زن زیبا میتوان کرد . حتی بیان شاعر ممکن است یك لحظه ، خواننده را بیاد پل والری* بیندازد که دلکش‌ترین‌و ژرف‌ترین اندیشه‌های چنار را درپای بندیی که بخاك دارد در ضمن یك قطعه بیان میکند[۷] قطعهٔ ابر زمستانی اثر دکتر حمیدی هم‌چنین شعریست. با جوش و هیجان رمانتیك اما حاکی ازادراك درست ازطبیعت و شادیها و دردهایش . بااینهمه طبیعت آنچنانکه در کلام منوچهری ، لامعی و قاآنی وصف میشود چنان ازسادگی بیان که مقتضای طبیعت است بدور می‌نماید که از آن اوصاف جز به ندرت نمیتوان درغورطبیعت فرو رفت و اینجاست ضرورت تجدید نظر درشناخت طبیعت ـ کاریکه شعرای امروز ازنیماودیگران آغاز کرده‌اند . هرچند در ارزیـابی توفیق آنهـا جای بحث هست . مسألهٔ دیگر درین باب عبارت است از بحث درباب مدیحه سرایی.. این مدیحه دوستی و تأثر ازمجامله و تملق شاعران البته اختصاص بادب فارسی و یا دینای اسلام ندارد و متأسفانه ازطبایع مشترك انسان است. چنانکه‌هم حکام و جباران یونان و روم ازاین شراب دروغ مست میشده اندهم خنیاگران و نوازندگان درگاه خسروان باین افسون دلهای سخت

---

* St. François D'Assise

* P. Valery

آنها را نرم میکرده‌اند . حتی‌درجامعهٔ امروزی‌غرب هم‌جباران واقعی یعنی‌طبقات‌عامه‌درمقابل‌تملقات‌نوازشگرعوام‌فریبان‌تسلیم‌میشوند-خاصه درمواقع‌انتخابات واخذ رأی. تملقات عاشقانه هم‌که‌موضوع‌غزل‌است تأثیرش‌مخصوصاً‌درطبقات‌مخاطب بسبب‌طبع‌مدیحه‌دوستی آنهااست که خود ناشی است ازفطرت انسانی ... درهرحال قسمت عمده‌یی‌از آثار قصده‌گویان‌ماعبارت است ازهمین مدایح وملحقات آنها :- فخر،رثا ، عتاب ، هجا ، اعتذار، وغزل . دربین این ممدوحان بوده‌اندکسانیکه از خوش باوری خویش‌یا ازتلقین شعرا واقعا این مدایح پوچ راوسیله‌یی تقلقی میکرده‌اند برای جاویدان کردن نام خویش چنانکه شعرائی هم بوده‌اندکه شهرت رودکی را - خاقانی شهرت عنصری را و ابن یمین قبول وشهرت‌عنصری وانوری‌را-بیشتر بسبب‌ممدوحانشان فرانموده‌اند وهریك خود را از آن رقبا برترمیشمرده‌اند[8] . منوچهری‌حتی دربن‌مقام خود را بـا شاعران معروف عرب سنجیده است و ممدوح خود را با ممدوحان آنها[9] . مدح البته‌اختصاص بامراء ومحتشمان عصرندارد در ادب اسلامی بسیارست مدیحه‌هایی‌که در حق پیغمبر گفته‌شده‌است‌یاائمهٔ دین - نعت ومنقبت . بحث درین نوع اخیر مربوط است بشعرتعلیمی- اشعار دینی . اماآنچه راجع است بمدح محتشمان و نام آوران عصر شرط عمده درآنها این است‌که آنچه‌شاعر دروصف وستایش ممدوح میگوید مناسب‌باشد بااحوال وآرزوهای او . ازآنکه اینگونه‌تعارفات وقتی برای ممدوح مؤثر میافتدکه خود اولااقل اتصاف بآن احوال را در جزو آرزوهای خویش پرورده باشد . ازینجاست که صاحبنظران

گفته‌اند ممدوح سپاهی را باید باوصاف سپاهیان ستود وممدوح عالم‌را به‌اوصاف علما[۱۰]. مأمون‌خلیفه‌بر کلام‌یکشاعر که اورا بیش‌ازحدضرورت اهل زهدنشان داده‌بود از همین جهت ایراد کرد[۱۱] ایرادی که وارد بود ونظایر آنرا ازخلفای دیگرهم نقل کرده‌اند . درست است که‌گاه بعضی از این مدایح شاید ممدوحان را تا حدی هم اصلاح میکرده است ـ و وامیداشته است تاخود رابه‌اوصاف پسندیدهٔ شاعران متصف بدارندامًا درغالب موارد تأثیر این تملقات فاسدکردن ارباب قدرت بوده است‌و مغرور کردن آنها ـ لامحاله مغرور کردنشان به‌نام باقی ، دولت‌جاوید . نه‌مگرحتی پیندار✿ شاعرقدیم یونان‌هم گفته‌است‌کارهای بزرگ وقتی‌از ستایشگری شاعـران بی نصیب باشنددرفراموشی، عمیق فرومی‌مانند[۱۲] اینجاست که حق باناصر خسرو وامثال اوست ـ که‌شاعران مدحتگررا ملامت‌ها کرده‌اند ، بیش ازممدوحانشان. می گویند نابغهٔ ذبیانی هم که اول بارقصیدهٔ عربی را برای مدیحه‌گویی یکاربرد نزد قوم حیثیت‌خود را ازدست‌داد[۱۳] چنانکه هرچند ازنعمت وثروت بهره‌یافت ومثل‌اخلاف ایرانی خود عنصری ومعزی در طلا غرق شد امانزد عامه از اعتبار و وجاهت افتاد ـ وظاهراً این میزان را عامه حفظ کرده است و هنوز هم رد وقبولش‌تابع آنست ـ تقریباًدرهمه‌جا . باری در طی این‌مدیحه‌های صنعت‌گران که‌حتی زبانشان‌برای ممدوحان ترك وترکمان قرنهای‌پنجم وششم درك‌کردنی نبود این‌میسن✿ های شرقی‌آنچه رابرای ارضاءحس تملق جویی خویش لازم داشتند بدست می‌آوردند وهمین‌کافی بودکـه خیالشان رابرانگیزد ونفوس غارتگرشان را به‌نفوس غارت شده‌ـ بنفع

✿pindare ✿Mecene

شاعر- تبدیل کند. علاقهٔ‌جنون آسا به‌دروغ چاپلوسان غالباً این ممدوحان سطحی را تا آن حد گمراه میکرد که استعدادهای کم مایه را نیز گه‌گاه بقدر نبوغ واقعی تشویق میکردند - بوسیلهٔ صلات و جوایزی که از غارتها واردو کشی‌ها بدست میآوردند. سلطان محمود غزنوی مدیحهٔ عنصری را که فی‌الجمله چیزی از آن درك میکرد باشعری که ننذا - یك راجهٔ متملق‌هند و - بزبان خویش درمدح اوسرودبیك نظر میدید[۱۴] از آنکه هر دوشعر فقط غرور اوراارضاء میکرد واورا درعالم رؤیاهای مستی‌بخش در ردیف خدایان بی زوال هند درمیآورد.

هدف اصلی شاعر هم درینگونـه اشعار همین بود - تصرف در نفوس ممدوحان بقصد تحریك سخاوت آنها وهرجا که‌این مقصودحاصل نمیشد عکس‌العمل شاعر سخت بود و غیر شاعرانه. گاه تخلص بنام ممدوح دیگر میشد: کاری که حتی عنصری هم بدان متهم شده است و گاه ممدوح تهدیـد میشد وکار بـه عتاب میکشید یا بهجو بهمین سبب بود که هرجا ممدوح گشاده دستی پیدا میشد که از ساده دلی یا زیرکی برای‌دروغهای متملقان ارزشی قائل بود ازهمه جا شاعران ومسخرگان و خوش آمدگویان بدورش جمع میشدند تا از آن باران طلائی که از دستش میبارید سیراب شوند واگـر بهره‌یی حـاصل نمیشد اورا تـرك میکردند بقصد جایی دیگر. فهم وعلاقهٔ ممدوح‌ولیاقت اواهمیت‌نداشت و این نکته را خان‌های غارتگر و جاهل قرون تـالی هم - مثل خـود شاعران- درك میکردند. درواقعهٔ افاغنه، یك‌امیرناتراش درفارس مورد ستایش شاعری شدکه وی ازشعرا وهیچ نفهمید اما وقتی چند بیتش‌را گوش کرد گفت‌کافیست میدانم چـه میخواهد قدری‌پول باو بدهید[۱۵].

همچنین حکایت معروف صله بخشی لفظی کریمخان ـ که شاید عبارت شاه بخشید شیخعلیخان نبخشید بآن راجع باشد ـ حاکی‌است ازتوجه عامه به مقصد اصلی ستایشگران . داستان معروفی شاعر با خلف احمد و حکایت خرك سیاه او که در جوامع الحکایات عوفی[۱۶] آمده‌است هم نمونه‌یی است از طرز فکر مدیحه‌سرایان که احیاناً از نبودن ممدوح با همان لحنی شکایت می کردند که امروزیك بقال بینوا میکند از فروش نرفتن جنس بادکرده‌اش. عین این لحن شکایت را درقصاید ستایشگران ازمنوچهری ، انوری، وظهیرتاوصال و سحاب و سپهرمیتوان یافت . یك نوع از این‌مدایح هم هست که اختصاص‌دارد به خودستایی ـ فخر. این نوع شعر ظاهراً ـ اساس قصیده بوده است در شعرعرب جاهلی که شعررا وسیله‌یی‌میدیده‌اند برای عرضه کردن مفاخر ـ مفاخرقبیله ومفاخر خویش . در ادب اقوام دیگر هم شعر فخر هست و حتی امروز بعضی روانشناسان‌مبنای آنرا یك عقدهٔ روحی‌میدانند ـ عقدهٔ نرگسی ✿ . بنای این حال برداستان نرسیس‌است ازارباب قدیم یونان که صورت‌خویش را درآب دید وعاشق خود شد آخرخداوند اورا تبدیل‌کرد به‌گل ـ به نرگس که درادب غربی مظهری است برای خود پسندی . نه‌آخر خود پسندی صفت عمدهٔ هرآفرینشگرست؟شلگل ✿ منتقدآلمانی‌یك‌جامیگوید هرهنرمندی نرسیس است یعنی خودپسند. باری این خود بینی‌شاعرانه منشاء معانی وسبکهایی خاص شده‌است در شعر و شاعری . عمربن ـ ابی‌ربیعه شاعرعرب که‌گویند محبوب زنان بود و شاعرعشق وعاشقی، درغزلهای خویش بیشتر خود را میستود چنانکه گویی خودش معشوق

✿ Narcissus complex. ✿ Schlegel.

بود نه عاشق . آیا همین طرز فکر را در اشعار عاشقانهٔ دکتر حمیدی شاعر معاصر ما نیز نمیتوان یافت که گویی او نیز مثل هبل* شاعر آلمانی از معشوق توقع دارد که درعشق وی پایدار باشد اما ازوی توقع وفاداری نکند ؟ درادب فارسی البته بسیار بوده‌اند شاعرانی که اشعار فخریه سروده‌اند ـ مخصوصاً درستایش شعر خویش. بیك روایت ـ که گویا مورد قبول آدمهای خوش باور و آدمهای شکاك هردومیتواند بود ـ اولین کسی که درشعر خویشتن را بستود ابلیس بود یعنی اولین شعر، ستایشی بوده است ازگناه و دروغ . غضائری ، انوری ، سیدحسن غزنوی، خاقانی ، نظامی ، حتی وصال وقاآنی همه فخریات دارند بسیار . نوعی از همین اعجاب بنفس وخودستائی ، اعتقاد مبالغه آمیزیست که شاعران بشعرو هنر خود داشته‌اند . دراین مورد گمان میکنم همهٔ شاعران بزرگترین شاعر را فقط یکنفر میدانسته‌اند ـ: خودشان . این دعوی را اگر هم به زبان نمیآورده‌اند همیشه توقع داشته‌اند از زبان دیگران بشنوند . بهر حال شاعران غالباً درتعریف شعر خود به مبالغه سخن گفته‌اند چنانکه دانته* شاعربزرگ ایتالیائی هم‌از شعر خویش با همان لحن فخر آمیزی صحبت میکند که سعدی و حافظ ما از سخن خود یاد کرده‌اند .

بموجب یك روایت ، مولانا مظفرهروی در وقت مردن دیوان خود را درآب انداخت که بعد از مظفرهیچ کس قدرسخن وی نخواهد دانست بلکه آنرا فهم نتواند[۱۷] . اگرهم دیوان مظفر اکنون دردست هست تا این دعوی دولتشاه را بی‌اعتبار کند دراین باب شك نیست که بسیار بوده‌اند شاعرانیکه خود وشعرخود را مافوق فهم‌اهل عصرمیدانسته‌اند

---

* Hebel, *Dante

وهم اکنون نیزچه بسیارند . دراینصورت لحن دکترحمیدی راکه‌غالباً از این فخریات‌مشحون است نـه غریب باید خواند نه گزاف . همین لحن‌فخروستایش‌است که‌وقتی درستایش معشوق‌بکارمیرود قویترمیشود: نسیب یا غزل . درین نوع شعرست که شاعردرد وسوز عاشقانهٔ خویش را به غیرتلقین میکند واو را به شوروهیجان میاورد . این نوع شعرست که درکلام اصحاب حال‌گه‌گاه بکلی جنبهٔ انفعالی پیدا میکند وازقصد وغرض‌وشعور و آگاهی‌خالی‌است. عشقی که درین‌غزلها وصف میشود عبارت است از حب تملك ــ تملك جسم معشوق . گاه معشوق یـك غلام ترك است ، بنده‌یی زرخرید که چهرهٔ او صورت کلاسیك معشوق را در ادب قدیم فارسی نشان میدهد : چشم چون نرگس ، زلف مثل سنبل ، روی مثل ماه چهارده شبه وامثال آنها .. .. رنگ مذکر که در این‌اشعارهست اسلامی است[۱۸] وحاصل زندگی‌دراردوها ورباط ها . با اینهمه عشق به زن هم نه نادرست و نه غیرواقع . غزلهای بسیار هست مشحون به عشق زنانه ــ عشق طبیعی . شور والتهاب عاشقانهٔ زن نسبت بجنس مخالف درشعرقدیم نیست یا نادرست . زنان شاعرهم که غزل سروده‌اند درواقع عواطف جنس مخالف را ترجمه کرده‌اند . با اینهمه فروغ فرخزاد شاعرهٔ معاصر در شعر غنائی خویش ترجمان آرزوهایی شده است که در جامعه های تهذیب یافته شرم و مناعت زنانه آنها را مهارمیکندو پیروان‌شیوهٔ اوغزل را شبیه کرده‌اند به‌غزل‌هندی که بقول‌شبلی نمانی‌در آن‌اظهارعشق ازجانب‌زن‌است‌نه‌مرد[۱۹] . درهرحال‌فروغ‌رنگ‌زنانه عمیقی‌بشعر امروز فارسی‌میدهدو ادب‌فارسی‌راهم‌مثل‌ادب تمام‌اروپا سوق میدهد بسوی احساسات زنانه. احساسات‌زنانه‌که بقول بند تو کروچه✿

✿ B. Croce

مدتهاست ادب اروپائی را تسخیر کرده است[۲۰]. صحبت از غزل فارسی بود در شعر کلاسیك. نوعی عشق افلاطونی هم در بن غزلهاهست- الحب العذری. بدین گونه عشق که موضوع عمدهٔ غزلست گاه از عشق جسمانی به عشق روحانی تصعید میشود. عشق جسمانی نیز گاه هیجانی دارد که در شور والتهاب آن عتاب وشکایت تبدیل میشود به نفرین ونفرت نسبت بمعشوق. همین نکته است که شعر عاشقانهٔ دکتر حمیدی را تند میکند وعتاب آلود، پر از خشم ونفرت چنانکه باسنت های قدیم عشق -که مبتنی است بر فداکاری و ازخودگذشتگی- فاصله می‌یابد. غزل فارسی از جهت طرز بیان تدریجا زبانی یافته است خاص خویش: ساده ولطیف، که شاید ترکیبی است متناسب از زبان سعدی وحافظ. غلبه وقدرت این زبان خاص هم تا حدیست که حتی درشعر غنائی امروز نیز کسانی مثل توللی ونادر پور تقریبا همانرا بکار میبرند وقوت وقدرت این زبان غزل هم ظاهرا با همین اشعار غنائی تازه بیشتر مناسب است در صورتیکه این زبان سنگین و باشکوه در غزلهائی که امروز بسبك قدما گفته میشود دیگر نیروی حیاتی ندارد و سعی امثال شهریار که با آوردن بعضی الفاظ تازه وجاری-حتی فرنگی- ومخلوط کردنش باتعبیرات عامیانه وروزنامه‌یی خواسته‌اند آنرا برای ذوق مردم امروز مناسب کنند ظاهرا باتوفیق قرین نشده است باری عشق در غزل فارسی رموزی دارد و سنت‌هایی. رموز عشق و عاشقی قدیم نیاکان مارا امروز ازاین غزلها میتوان استخراج کرد چنانکه ابن‌حزم اندلسی ازغزل عربی استخراج کرده است در رساله‌یی موسوم به طوق‌الحمامه[۲۱] حتی سنت لیریك قدیم اروپائی‌هم که منسوبست به تروبادور*ها باحتمالی از تاثیر اسلامی پدید آمده‌است. نام تروبادور نزد

* Troubadours

بعضی محققان لفظ عربی طرب را بخاطر آورده‌است[۲۲] . درهرحال سنت عشق وعاشقی وزبان قدیم آن نزدغزلسرایان گذشتهٔ ما اقتضای خودداری داشته‌است وعفاف . بااینهمه پرده دریهایی که درشعرعشقی - یاجنسی - امروزهست قسمتی ازاشعارفروغ فرخزاد وپیروانش راتبدیل کرده‌است بآنچه شعررختخواب میگویند - پرازهیجان جنسی وخالی ازملاحظات اخلاقی. البته شهرت وقبولی که این اشعاریافته است ممکن است تاحدی هم مرهون جنبهٔ خاص اخلاقی آنها باشد با اینهمه صراحت و سادگی غیر زنانه‌یی که دراین اشعار هست آنهارا ازجهت ادبی هم قابل توجه میکند - وقاحت کلبی✿ شان بجای خود. با اینهمه عنوان شعررختخواب که یك‌تن ازنقادان مطبوعات باین اشعارداده است تصویردرستی از شعر فروغ نیست . درك شاعرانه‌یی که درشعر اوهست عمیق وبی‌شائبه است وحاکی ازیك دیدتازه . بعلاوه تولدی دیگرش منشأ تولدی است تازه برای شعرامروز .

غزل فارسی بجز عشق ببعضی معانی مناسب دیگرهم توجه دارد ازآنجمله است لذت‌جویی ،اغتنام وقت و، وصف شراب . لذت‌جویی و اغتنام وقت عبارتست ازتعلیم ابیقوریان بی‌نام ایران - کسانی که تمایلات اباحی داشته‌اند وزندقی . اماوصف خمر - نیزمثل تغزل - اختصاص به غزل ندارد هم درمثنوی ورباعی هست هم در تشبیب قصاید . خمریات که درنزد مسلمین ازیادگارجاهلیت عرب مانده است در واقع نوعی عصیان است برضد شریعت وبرضد قرآن. احتمال تاثیرخمریات یونانی درشعر قدیم عربی مشکلست امادرخمریات اسلامی شایدمایه‌هائی ازسرودهای بزمی قدیم ایران - خسروانیات - منعکس باشد. یك نمونهٔ قدیم ازاینگونه

✿ Cynisme

خمریات‌فارسی تشبیب نو نیه‌رودکی است که درقصاید و نیـز مسمطات منوچهری آهنگ آنها تکمیل‌شده است بابعضی تاثرات‌ازبشارو بو نواس. این نعره‌های‌مستانه که بانگ‌دیو نیزوس* یو نانیها رادر محیط میکده‌های ترس محتسب خوردهٔ‌اسلامیان‌تجدیدمیکند هم‌در ترانه‌های خیام‌انعکاس دارد هم درغزلهای حافظ. بعلاوه ساقینامه‌های بسیار ـ ازفخر گرگانی تا حافظ وبعدازوی ـ که تذکرهٔ میخانه جلوه‌گاه بعضی از آنهاست حاکی است از کثرت توجه شاعران شرق باین‌نوع شعر که خود داستانی دراز دارد. باری غزل وفخرومدح همه از آنگونه اشعارست‌که در آنها شاعر میخواهددروصف آنچه موضوع حس اوست‌بکمك‌قیاسات شعری‌خویش معنی خرد ـ یا عادی ـ را بزرگ گرداند اما البته جایی هم هست کـه میخواهد معنی بزرك ـ یاعادی ـ راخرد جلوه دهد و حقیر. این است آنچه هجوخوانده میشود یاهجا وممکن است‌هدف آن یك‌ممدوح بـی احتیاط باشدیایك معشوق جفاکار.

درهجا چنانکه قدامةبن جعفر میگوید شرط آنست که آنچه بـر کسی عیب‌میگیرند واقعا برای اوعیب باشد همانطور که مدح‌هم وقتی واقعاً‌مدح‌است که‌آنچه درستایش ممدوح گفته میشود برای او فضیلت وبرتری تواندبود. از اینروست که آنچه‌یکشاعر عصرمادر ضمن‌هجو دانشمند پیری گفته است واورابه زشتی‌صورت نکوهیده است خطاست چون این‌عیبهابرای‌یك دانشمند نقص‌نیست. همچنین‌اگر کسی یك‌سردار پهلوان رابنادانی عیب کند اورا هجوی‌نـکرده‌است مگر آنکه نادانیش را درکار پهلوانی و یا سرداریش نفی‌کرده باشد. در ادب کلاسیك مـا

*Dyonisos

منجیك ، سوزنی ، انوری و در متأخرین یغما بسبب هجوهای خویش مشهورند والبته شهرتی‌است کاذب‌و بی‌افتخار . بعلاوه نوعی هجو هم هست که شامل‌در گذشتگان‌است- غالبادشمنان ممدوح یا دشمنان شاعر که خشم ونفرت‌وی حتی برمرده‌شان هم ابقاء نمیکند . نمونهٔ این‌گونه اشعار درزبان‌فارسی‌هست[۲۳] امابسیارنیست از آنکه دراخلاق عامه بد- گویی ازمردگان نارواست . اماستایش وبزرك داشت مردگان رایجست خواه ممدوح درگذشته‌یی باشدیا محبوبی- وهمین‌است که رثاءخوانده میشود یامرثیه .

شایدبتوان اشعاری راهم که شاعران گه‌گاه دربیان مصائب وآلام خویش - فردی یا اجتماعی - سروده‌اند باین مراثی ملحق‌کرد. چنان که شکایت نامهٔ انوری‌راازواقعه غزوندبهٔ سعدی رابرزوال‌ملك‌مستعصم جزمرثیه چه‌میتوان خواند؟ بعلاوه حبسیات هم ازین نوع مراثی است‌و دراین شیوه قدرت‌بیان مسعود سعد بی شك نام اورا بعنوان یك سرمشق جاویدان کرده است وخاقانی هم‌با آنکه حبسیات قوی‌دارد بیانش چنان متصنع وپرحشمت است که خواننده بندرت‌جرئت میکند دردل‌خویش با او همدردی واقعی حس کند . اوج بیان مرثیه در بیان اندوه ها و دردهائی‌است که شاعر ازمرك یك‌عزیز درمییابد - ازسایهٔ مخوف‌مرك. البته مرثیه سرایی درباب مرك عزیزان ازدست رفته - خواه یارو خواه خویش - بیشتر ازاحساسات طبیعی‌مشحون است تا مرثیهٔ ممدوحان و نام‌آوران . چنانکه در مرثیه‌های خاقانی - که برای زن‌وفرزند خویش سروده است - باوجود تکلف وتصنعی که حتی درین تاریك‌ترین وحزن انگیزترین لحظه‌های عمر دربیان وی‌هست بیشتر میتوان حس همدردی

یافت تادر اشعاری که همو یا سعدی و فرخی و دیگران سروده‌اند در فقدان حکام محبوب یا امراءِ ناکام‌خویش. در این مرثیه ها صداقت و صمیمیت شاعردربیان تاثرواحساس‌واقعی‌خویش حتی میتواندبی‌پروایی اورادررعایت‌سنت‌هاهم‌جبران کند. مرثیهٔ مادر که شهریارسروده است[۲۴] باآنکه شعر تاحدی آزاد است ازجهت تلقین حس و القاء همدردی در غیریك‌شعر قوی است ـ شعرواقعی. بهرحال درمرثیه‌زبان‌بایدساده‌باشد و بی‌تکلف‌از آنکه‌تکلف‌وصنعت‌بطبیعی‌بودن‌احساسیکه مضمون‌مرثیه‌است لطمه‌میزند. اهمیت‌این‌نکته تاجایی‌است که این بی‌تکلفی‌اگر بسنت‌های قدیم ادبی هم لطمه وارد آورد باك نیست بشرط آنکه تأثیرش را در نفوس‌قوی‌تر کرده باشد. ازین‌روست که مرثیه‌ساده وبی تکلف فردوسی در مرگ فرزندکه‌از وفورجوش والتهاب واقعی شایسته‌آفزیدگاررستم وسهراب است خیلی بیشتر درنفوس تأثیر دارد تاآنچه خاقانی، کمال اسمعیل ، و جامی گفته‌اند درهمین باب ـ با تمام قدرت ومهارتیکه در بیان بخرج داده‌اند . درواقع مرثیه هایی مانندآنچه خاقانی و کمال اسمعیل ساخته‌اندبمنزلهٔ تکلف‌هایی است که بکار برده‌اند برای‌فراموش کردن دردهای واقعی خویش و انصراف از واقعیت‌های دردناك قلبی خود . شاید هم طرزبیان متکلف نما برای‌آنها در اثر تمرین وتکرار ، طبیعی بوده است وجز وطبع . باری ، در بین مرثیه‌هایی که موضوع آنها نه یك عزیز ازدست رفته است نه‌یك ممدوح گمشده صادقانه‌ترین انواع ، مراثی مذهبی است . مثل ترکیب بند محتشم کاشانی در باب واقعهٔ کربلاکه مقلدان بسیار یافته است مخصوصاً در وجود صباحی و وصال‌ویغماوبهار. این‌مراثی‌بسبب صداقت احساس‌گویندگان تأثیرقوی

دارند و دربعضی موارد نمونهٔ اعلای مرثیه بشمار توانندآمد.

نوعی مرثیه هم عبارتست از آنچه‌شاعر در مرگ خویش‌میگوید خاصه‌برای سنگ قبر. درین‌نوع مرثیه شاعر که بهرحال مرگ خویش راواقعا در ته دل بدرستی تصور نمیکند ـ فرصتی دارد برای تفکرات عبرت‌انگیز. بسبك خود ومتناسب‌باديد وفكر خود. ازجمله منظومه‌یی که ایرج درین مورد سروده‌است درآگنده از روح خیامی است ـ فکر فرصت جویی ولذت طلبی. اماآنچه پروین اعتصامی وشهریار ازاین مقوله ساخته‌اند نشانی است از روح عرفان در آنها ـ تسلیم به مرگ وتسلیم‌بسکوت: پیام موعظه‌یی که یك قبر در دهان سرد سنگین خویش دارد و آنرا از زبان شاعری بیان میکند که از ورای خاك‌سرد بیحس صدای پای مرگ‌را حس‌میکند صدای پایی‌راکه‌گویی‌همه جاآرام سایهٔ فراموشکاران بی خیال‌راکه شکار او هستند تعقیب میکند.

۱۴

شعر عامیانه و نمایش

وقتی صحبت از انواع شعر فارسی در میان میآیـد واز منشاء آنهاسهم عمده‌یی راکه شعر عامیانه درین میان دارد نباید فراموش کرد. در واقع قدیمترین نمونهٔ کلام موزون کـه بزبان فارسی موجودست تصنیفهای عامیانه است: حراره‌ها وسرودها ـ سرود اهل بخارا، سرود اهل بلخ وجز آنها. اینکه سرگذشت پهلوانها ونام‌آوران نزد عامه‌رنگ قهرمانی بیشتری میگرفته‌است وموضوع چامه‌ها وسرودهای عامیانه‌میشده است نکته ایست که از قرائن موجود بر میآید و نمونـهٔ آن در ادوار ساسانیان ترانه‌ها وداستانهای راجع‌به بهرام‌گور بوده است وترانه‌های راجع به خسرو ـ که بعدها منشأ قصه‌های بزمی مربوط بآنها شده‌است. درهرحال با آنکه از ترانه‌های قبل از اسلام ـ که ظاهراً الحان کسانی چون باربدونکیسا را شور وحرارتی میداده است ـ اکنون نمونه‌یی در دست نیست اشاراتی که در کتب‌بعدازاسلام بوجودآنها هست وهمچنین وجود تصنیفها وسرودهایی که بلافاصله بعد ازظهور اسلام در سرزمین

ایران پدید آمد ـ و بعضی نمونه‌هاشان هم باقیست ـ حاکی است از وجود اینگونه اشعار عامیانـه در ایران قبل از اسلام. در دورهٔ اسلام از همان آغاز فتوح این سرودهای عامیانه سرمشق شد برای شعر فارسی که در واقع بکمک نمونه های شعر عربی ، از آنمیان شعر جدید فارسی ـ ادب منظوم رسمی ـ پدید آمد . در هرصورت جایی که از نشأت و تحول شعر فارسی سخن میرود شعر قدیم عامیانه سهم عمده دارد . کاملترین صورت موجود این شعر عامیانه هم عبارتست از شکل فهلویات ـ دوبیتیهای فهلوی . همین فهلویات است که از قدیم درزبان خنیاگران محلی آفرینندهٔ شور وهیجان ورقص وطرب بوده‌است وحافظ از آن به گلبانگ پهلوی تعبیر کرده‌است . این تصنیفهای عامیانه از جهت وزن روی هم‌رفته نشان‌دهنده سنتهای قدیم است ـ سنت ترانه‌های پهلوی که ظاهراً میبایست هجائی باشد . تعدادی از آنها بلهجه‌های محلی در کتب مختلف نقل شده است و بعضی شعراءِ قدیم حتی بهمان شیوهٔ عامیانه ، فهلویات میسروده‌اند . ترانه‌هم ـ که از فهلویات عامیانه پدید آمد ـ بعدها دردست کسانی چون عنصری وخیام قالب رباعی را بیشتر مناسب خویش یافت ودرمجالس طرب مایهٔ شور انگیزی شد در رقص ودر آواز .

عنوان دو بیت و دوبیتی ـ که در عربی هم از فارسی راه یافت ـ در اول اطلاق بر هر دو نوع ترانه میشد . هم رباعی که وزنش همان اشعار معروف خیام است و هم دوبیتی ـ دوبیتی خاص ـ که عبارت باشد ازوزن اشعار باباطاهر . البته قدرت وحیات این اشعار ـ واین نوع ادب ـ بستگی تمام داشته است بیك خاصیت آنها: شفاهی بود نشان . ازخیلی قدیم هم سعی شده است درجمع آوردن آنها وتـدوینشان بشکل کتبی:

چیزی که قدرت حیاتی وعمق و معنی واقعی آنها را میکشته است و تباه میکرده . از راحة الصدور بر میآید که در روزگار او نجم‌الدین نامی در حدود همدان رغبتی داشته است بجمع آوردن این ترانه‌ها . وظاهراً از همان روی او را نجم‌الدین دو بیتی میخوانده‌اند[۱] . با آنکه غالب این اشعار گوینده‌یی نمیشناخته‌است بعضی‌هاشان از قدیم منسوب بوده‌اند بشاعران ـ شاعران واقعی یاخیالی. از جمله درلهجهٔ مازندرانی اشعاری هست منسوب بشاعری بنام‌امیر ـامیری پازواری ـ که احوالش مشحون است از افسانه‌هاچنانکه اشعار لری هم هست منسوب به‌گوینده‌یی‌نامش ملاپریشان . همچنین قسمتی از فهلویات همدان از قدیم مربوط بوده است با نام یك پیر ـ باباطاهر همدانی[۲] که احوال او نیز آمیخته است‌با قصه‌ها . اینگونه اشعار غالباً پرست از معانی عرفانی ـ اما یك عرفان ساده وعامیانه. مضامین دیگر ساده‌ترهم در این اشعار عامیانه هست.این ترانه‌های عامیانه که همه جا منعکس کنندهٔ‌احوال روحی‌طبقات اجتماعی است ، موضوع ها و مضمونهای وسیع وگونه‌گون زندگی را در برمیگرفته است . ازلالایی تا مرثیه، ازگهواره تاگور . سرایندگان هم اشخاصی‌بوده‌اندگمنام یا بی‌نام که آثارشان ـ ترانه ، واسونك ، ومتل‌ها نزدآدمهای ساده‌یی مثل‌خودشان خریدار داشته است . اما ادبا ـ تربیت یافتگان مدارس و مجامع ادبی ـ هرگز آنهاراجدی تلقی نمیکرده‌اند . حتی امروز هم که شروع کرده‌ایم بجمع وتدوین آنها ـ وچند مجموعه نیز ازآنجمله نشر شده‌است ـ[۳] درینکار هیچ شیوهٔ علمی جدی رعایت نمیشود . با اینهمه قدرت تأثیر وقبول آنها بقدریست که حتی تصنیف سازهای رادیوهم امروز کاری نمیکنند جز تکرار همان مضمون‌ها و

جابجا کردن مایه‌هاشان .

درهر حال متل‌ها وانسانه‌های عامیانه بی‌شك پرمعنی‌ترین وعمیق ترین آفرینش‌های هنری است درتمدن‌های گذشته . اگرهم ادعای‌امثال ماکسیم‌گورکی که پنداشته‌اند فوکلوربرجسته‌ترین - وازجهت هنری- کاملترین تیپها را آفریده‌است[٤] مبالغه آمیزباشد اهمیت فوکلور را در ایجاد تیپهای جاودانی ادب نمیتوان نادیده‌گرفت . درواقع خمیرمایهٔ بسیاری از قهرمانان عظیم داستانها خواه از آن نظامی و خسروباشد و خواه ازآن شکسپیروگوته ، درگذشته از همین منبع اخذ شده است و همین منبع در آینده هم منشاء الهام خواهد بود - برای اذهان مستعد . چنانکه بعضی متل‌های عامیانه باهمان اوزان ضربی فوکلوریك - منشاءِ الهام واقع شده است برای قطعات تازه. قطعهٔ پریـا اثرا . بامداد که ازیك‌متل‌عامیانه‌الهام یافته‌است یك‌اثرپرمایه‌است از شعرامروز.هرچند پریهایش برخلاف پریهای فوکلوربیش ازحدضرورت دراشك غوطـه میخورند . همچنین ازقصه‌های عامیانه هم میتوان درابداع قطعات تازه استفاده برد ، قطعهٔ شهرِسنگستان که م. امید ازروی یـك قصهٔ عامیانـه ساخته است وجود مایه‌یی قوی ازشعررا درین قصه‌ها نشان میدهدونکته هایی که‌در آن‌هست آنراحتی‌ازقلمروادب‌محض‌واردزمینهٔ‌اجتماعی‌میکند این قطعه داستان یك شهرسنگ شده است که اززبان دو کبوتربیان‌میشود زمینه اصلی آن البته ازمتل‌های عامیانه است و ایرانی است . م . امید با ذکاوت و قریحه‌یی خاص عناصر شعری را درین مایه‌های فوکلوری وسنتی کشف میکند و بابیانی شاعرانه ، بی‌تکلف و مشحون از نوعی طنزمأیوسانه ازآن چیزتازه‌یی میسازد .

درین میان نکته‌یی هست که باید اینجا بمیان آورم هرچند شاید تفصیلش مجالی دیگر میخواهد اما بهرحال اشارتی بدان لازم است. در آنچه امروز شعر نو خوانده میشود غالباً یك چیز غیر ایرانی هست که آنرا برای کسانی که دچار «غرب زدگی» نشده‌اند ناآشنا جلوه میدهد و تازه وارد. هنر عمدهٔ م. امید، وا. بامداد درین دو قطعه ـ که ذکرشان رفت ـ این است که توانسته‌اند این چیز غیر ایرانی را تاحدی از بین ببرند. دختران ننه‌دریا اثر ا. بامداد حتی بزبان و فکر عامه و دردها و اندیشه های آنها جان میدهد. اما نه این روشنی بیان در تمام اشعار او هست نه این انسانیت بی‌غل وغش که جاهای دیگر گه‌گاه در نوعی ابهام مرتاضانه خفه میشود. با اینهمه در شعر ا. بامداد قطع نظر از بازیهایی که با قالب می کند فکر هست و درد واقعی ـ چیزی که نزد شاعران امروز نادرست. م. امید که ظاهراً بار موز زبان سنت‌ها آسنائی بیشتر دارد ازاین ابهام برکنارست، نهایت آنکه آدم گاه از خود میپرسد حفظ زبان آرکائیك شاعران خراسان در شعری که قید وزن و قافیهٔ سنتی را بکلی زده است چه ضرورت دارد؟ درهرحال استفاده از فولکلور شعر امید را هم زنده نگهمیدارد و هم آگنده از صمیمیت. همین خاصیت است که آخر شاهنامهٔ اورا خوش کرده است با آنکه بقول فروغی[۵] برخلاف مشهور شاهنامه آخرش خوش نیست. بعلاوه دردهای بی نام ـ که در ورای حیات فرد ـ روح انسان را بنومیدی می کشاند و بسکوت، در شعر امید مجالی برای جلوه می‌یابد ـ یك نمونه‌اش قطعهٔ کتیبه.

در بین انواع آثار ادبی درام و کومدی بیشك نفوذ و تاثیرشان در اذهان قویترست و فولکلور ایران ـ از آریائی و اسلامی ـ درین مورد

منبع سرشاری است برای بوجود آوررن قهرمانان ـ وتیپ ها . البته درگذشته ـ حتی گذشته‌های بسیار دور ـ ایران بکلی باهنرهای نمایشی بیگانه نبوده است . گذشته از تأثیر متقابل فرهنگ یونانی و ایرانی ـ که درعهد هخامنشی درجریان بوده‌است ـ هم اشکانیها با این فنون آشنا بوده‌اند وهم ظاهراً ساسانیها. البته عدم رواج فرهنگ رسمی درطبقات عامه مانع عمده بوده است در رسوب یافتن آثاراین فنون در تاریخ ـ تاریخ کتبی و مدون . مع‌هذا وجود ترانه‌ها و متل‌ها و همچنین قدمت بعضی سنت‌های نمایشی حاکی است از سابقهٔ وجود آنها . بعلاوه‌تقلید یانمایش قدیم ماحتی‌درشکل موجود باخود نشان‌ها دارنداز گذشته‌های خویش ـ گذشته‌های دور . درباب تعزیه هم‌اگرچه نمیتوان تأثیر تآتر فرنگی را نادیده گرفت لیکن شروع آنرا هم بیك تقلید ـ که فقط تصادف باشد ـ نمیتوان‌منسوب داشت بهرحال این تعزیه قدیم از حیث قدرت وتأثیر درجای خود چنان اهمیت دارد که حتی برای اروپائی‌ها یادآور تآترهای قدیم یونان بوده است ـ یابقول گوبینو* کاری بشمار میآمده‌است بزرگ[٦]

درست است که دراین‌کار توجه به‌جنبهٔ هنری بیان نشده‌است‌اما عنصر پاته‌تیك* قوی‌است‌و همان میتواند منشاء تحـولات هنری شود یعنی درایجاد تراژدی واقعی . وصف این تعزیه‌ها که درایران‌مخصوصا درقرون اخیرشایع‌بوده است درآثاربعضی سیاحان اروپائی آمده‌است وباوجودسادگی‌ظاهری طرزاجراء نقشهاوصداقت وتعمقی که بازیگران دربیان وادراك خویش‌داشته‌اند‌کار آنها رافوق‌العاده موثرمیساخته‌است ـ چنانکه یك نشان شعرخوب هم همین است .

---

* Gobineau * Pathetique

ازینجاست سرّ آن شیفتگی و علاقه‌یی که اروپاییها نسبت باین شبیه خوانی‌های مانشان داده‌اند. حقیقت اینست که آنچه مضمون اصلی این تعزیه هاست مایهٔ خوبی است برای ایجاد درام و تراژدی - بشرط آنکه هنرمند قابلی از آنها استفاده کند. در هرحال باتمام نقصهایی که از جهت تکنیك دربن تعزیه‌ها بچشم میخورد کثارسیس* که ارسطو آنرا حاصل تأثیر تراژدی میداند تاحدی از غالب آنها حاصل میشود یعنی تزکیهٔ عواطف. بقول مونته* تآترایرانی هنوز حرف آخرش رانزده: خیلی تغییرات میتوان در آن بوجود آورد خیلی کارها برای کامل کردنش میتوان کرد با اینهمه باهمین وضع که هست نیز مانعی ندارد که در نظر ما اثری جلوه کند دارای تأثیر فوق العاده که اهمیتش از حدود ادبیات تجاوز میکند[۷] درست است که ایران در هیچ دوره‌یی سرزمینی مناسب برای توسعه هنرهای نمایشی نبوده است اما درینکار هم بهرحال تجربهٔ جدی انجام نگرفته است. عدم رشد هنر درام در ایران شایدهم تاحدی سببش انحطاط شخصیتهای قوی بوده‌است وفقدان مردان بزرگ - آدمهای دراماتیك. که این نکته خود بی‌شك نتیجهٔ اوضاع تاریخی بوده است. اماسببهای دیگر هم درینکار وجود داشته است که از آنجمله است طرز تفکر وبینش خاص ایرانیها و مسلمین که هنرهای نمایشی را چیز جدی تلقی نمیکرده‌اند.

در سالهای اخیر مقارن انقلاب مشروطه البته توجهی باین صنعت شده است وحتی نمایشنامه‌هایی هم به‌نثر ترجمه یاتصنیف شده است که بعضی‌شان‌هم‌شهرت یافته است وقبول عام. امانمایشنامهٔ منظوم که اینجا

---

*katharsis *Montet

موضوع توجه وبحث ماتواند شد ـ چندان‌اقبالی ندیده است. یابسبب آنکه شعر فارسی‌وسنت‌های‌آن ازحوصلهٔ فهم تماشاگران نمایش بیرون بوده‌است‌یا آنکه سنت‌های شعرآمادگی آنرا نداشته است‌که خود راتا حد فهم عامه تنزل دهد . اسباب دیگرهم میتوان درین باب فرض‌کرد درهرحال ازچند نمایشنامهٔ منظوم معدودکه درین اواخر درزبان فارسی بوجود آمده است شاید تنها شیدوش و ناهید قابل ذکر باشد اثر میرزا ابوالحسن‌خان فروغی‌که در جوِّ محیط شاهنامه یك قهرمان درام ساخته است ـ قهرمانیکه تاحدی شایسته آثارکرنی ✿ تواند بود .

اماتمایلات تازه‌یی‌که شعر امروز راازسنت‌های قدیم وزن وقافیه دور میکند ممکن است راه تازه‌یی برتآتر منظوم بگشاید از آنکه شعر امروزبا اوزان وقالبهای جدید ـ ظاهراً بیش ازشعرکلاسیك برای تئاتر مناسب است . این یك کار عمده است‌که شعر و ادب امروز ایـران در پیش دارد و مثل داستـان نویسی محتاجست به وقوف و تبحر در رموز فنی . این تکنیك تئاتر که مخصوصاً برای شاعـران امروز آشنایی باآن‌ضرورت دارد درغرب ازخیلی قدیم مورد توجه بوده‌است ازعهد ارسطو وحتی پیش‌ازآن . فن شعر ارسطو حاوی تحقیقات مهم است درین‌باب وبرای ماهنوز تازگیهای بسیار دارد اما بهرحال‌قدرت‌های بزرگ خلاقه ـ ازشکسپیر تا ایبسن ✿ ـ هم درآن رموز و تحولها پدید آورده‌اندکه درخورتوجه است . درواقع ازهنرهای نمایشی ، نه کومدی بشعراحتیاج‌حیاتی‌دارد، نه‌تراژدی. اپرای‌فارسی‌هم‌باطبع‌ملول وبی‌حوصلهٔ‌که درمردم عصرماهست‌چندان طالعی‌ندارد‌خاصه که تـوفیق وقبول صنعت سینما امروزاین هنرها را بشدت تهدیـد میکند با اینهمه

✿ Cornille ✿ Ibsen

شعر خاصه اوزان نیمائی و قالب‌های ضد سنتی هنوز میتوانند تفنن‌های شاعرانه‌را در آزمایش اینگونه‌هنرهامخصوصاً درنمایشنامه‌های کوتاه‌یك پرده‌یی‌تاحدی کامیاب سازد . اکنون یك باردیگر باید آنچه را پیش‌از این گفته‌ام‌تکرار کنم. درباب هنرهای نمایشی در فارسی سنت وسابقهٔ قدیم که‌رعایت‌کردنش لازم باشد وجود ندارد امانبودن این سنت‌شاید فرصتی است برای ابتکار که میتواند منجرشود بایجاد یك سنت خود آگاه‌واندیشیده درین‌باب . درهرحال درنمایشنامه نویسنده یاشاعر بیشتر توجه به‌عمل دارد و حرکت ـ عمل و حرکت بازیگرانش . بعلاوه خصوصیات اخلاقی و روحی آنها را باید در همین اعمال و حرکات سریعشان نشان دهدنه در ضمن توصیف‌ها . جز با رعایت این نکات ، نمایشنامه نمیتواند مورد علاقهٔ عام واقع شود وسرّ دشواری نمایشنامه نویسی درهمین‌است . درحالیکه درمتل‌ها و داستانهای عامیانه‌ـ ازدینی وغیردینی ـ قهرمان‌های‌مناسب وحتی تیپهای‌جالب‌میتوان برای‌تراژدی ودرام یافت‌واین‌نکته راه روشنی درپیش‌تآتر ایران‌گشوده است . شاید هم‌قالبهاووزن‌های‌تازهٔ شعراین‌راه‌را برای‌شاعرخوشایندتر وآسانترکند ازراه‌دشواریکه سنت‌های‌قدیم‌درپیش‌روی امثال‌ابوالحسن‌فروغی‌گشوده بود . آینده‌نشان خواهد دادکه درین اندیشه تاچه حد خوش‌بینی واهی هست. اما برای‌کمدی هم این راه بازست مخصوصاً با سنت‌های قدیم آن : تقلید، معرکه، کچلك بازی، وجزآنها . بعلاوه درقصه‌هاومتل‌های عامیانه تیپ‌هایی هست که هنوز کمدی از آنها استفاده نکرده است ـ چون‌هنوز کومدی واقعی بوجود نیاورده‌ایم . عباس دوس با داستانهایی که دارد[۸] در دست یکشاعر پرمایه میتواند معرف یك تیپ‌باشد ـ حتی

با قیافهٔ سمبولیك . حکایات بهلول و ملا نصرالدین هم پرست از نکته سنجی‌هایی که هم خنده آمیزست و هم تفکرانگیز . از اینها گذشته در قصه‌ها ، در تاریخ وحتی درحماسه هم ازاین تیپها هست . نهایت آنکه باکمدی که صنعت‌ظریف بسیارحساسی است شعروادب‌ما ، چنانکه‌باید آشنانشده است. نه‌فقط برای آنکه طنزوطیبت در شعر و ادب کلاسیك باهزل و هجو سرمویی بیش فاصله ندارد بلکه‌هم بسبب آنکه طبیعت ما هرچه را غیر جدی بوده است واقعاً غیرجدی تلقی میکرده‌است .

بعلاوه درکارهزل و کومدی این مشکل‌نیزهست که خنداندن مردم آسان‌نیست ـ ولااقل ازگریاندنشان مشکلتراست . نه هرنوع شوخی و شیرین‌کاری همه مردم را میتواند بخنداند از آنکه درخنده حیرت و درماندگی عقل هست ودرگریه تألم روح . آنچه روح را متأثر میکند تا حدی مشترك است اما درمراتب عقل تفاوت هست ودرآنچه محرك خنده است نیزناچار مراتب . گذشته ازاین فرق‌است بین ظرافت‌کمدی که عقلانی است و عمیق باظرافت دلقك‌که سطحی است و نفسانی . باری طنزدرشعروادب ماسابقه‌یی دارد جالب ونام عبیدزاکانی‌کافیست‌تا تصویرروشنی ازگذشتهٔ آن بذهن القاء نماید ـ : طنز اجتماعی و طنز اخلاقی. با اینهمه‌گه‌گاه می‌ترسم که تأثیر عمدهٔ بعضی ازین طنزها فقط این باشدکه بلاهای سخت را هم آسان‌کند وبی‌اهمیت. اما طنزآمیخته باغراض‌سیاسی‌که امروزفی‌المثل‌شاعران‌توفیق‌ـ هفته نامه هزل‌آمیز اما بسیارجدی عصرما ـ را درانتقاد از معایب اجتماعی قدرت میبخشد پدیده‌یی‌است تازه و مخصوص به عهدما ـ عهد مشروطه . طنزاجتماعی در واقع‌اعتراض‌است برنابسامانیها و بی رسمیها که دریك جامعه هست

نهایت آنکه‌گویی جامعه نمیخواهد این اعتراض‌ها را مستقیم بشنود یا بی‌پرده . خواه بدان سبب که شاعرجرئت ندارد بی رمز و کنایه انتقادش را برزبان بیاورد و خواه بسبب آنکه احوال زمانه چیز جدی و صریح را نمیپسندد به پرده‌پوشی مایل‌است وبه شوخی .

هریك از این عوامل ممکن است سببی‌باشد برای پیدایش‌هجو و هزل یا طنزاجتماعی . حکایتی هست درباب عبید زاکانی که اهل‌علم بود و اهل مدرسه . نسخه‌یی درعلم معانی و بیان تصنیف‌کرد بنام شاه شیخ ابواسحق وخواست آنرا بنظررساند. شیخ شاه بمسخره‌یی‌مشغول بود وشاعرنزداوبارنیافت . بازگشت وازآن پس به‌مسخرگی پرداخت وطنزوهجو. البته داستانی‌است‌که بوی‌ساختگی میدهد و شباهت دارد بحکایتی‌که ساخته‌اند درباب انوری تاسبب توجه او را بشاعری بیان کنند وانصراف ازکارعلم و مدرسه[۹] . بعلاوه‌حکایتی است عبرت انگیز که یادآورقصه‌یی است معروف راجع‌بدیوجانس. میگویند‌این‌فیلسوف کلبی وقتی برای عامه سخنان حکمت آمیزمیگفت‌کسی‌گوش نمیداد . یکدفعه حرفش را قطع‌کرد وشروع کردبه‌آوازخواندن جمعیت‌ساکت شد. عبیدهم ظاهراً زودملتفت شده‌است‌که طبع‌عامه غالباً به چیزجدی کمتررغبت دارد تا بامرغیرجدی . همین طبع ملول عامه‌که خیلی زود ازچیزجدی خسته میشود ومخصوصاً علاقه و شوقی‌که به شوخی و هرزگی داردبی‌شك محرك خوبیست برای ذوق شاعردرایجاد طنزوهزل این طنزوهزل دربعضی‌موارد از نوع خاصی‌است ازقبیل‌آنچه‌اروپائیها پارودیا✿ میخوانندودرواقع عبارتست ازآنکه سبك بیان یا طرز فکر و

✿Parodia·

یا حتی لفظ و عبارت یك شاعر را بگیرند و بکلام او که جدی است رنگ شوخی دهند و مسخره . نمیدانم این را باید بچه‌نام خواند ؟.. نقیض که شاید به بعضی خاطرها بگذرد عام ترست و در آن لازم نیست کلام شاعر اصلی را رنگ غیر جدی دهند بسحاق اطعمه و حکیم سوری در غزل طعامی و قاری یزدی در غزل لباسی بیش و کم درین کار تجربه‌های جالب داشته‌اند اما یك نمونهٔ وحشیانه یا وحشت انگیز آن در کلام عبید زاکانی است آنجا که داستان رستم و هومان را بالحن و سبك شاهنامه رنگ مسخره میدهد و بابیان فخیم بلند فردوسی از آنها دو همجنس گرای می‌سازد که درمیدان جنگ هم لذت خود را میجویند[۱۰] . باری این نوع شعر و تمام انواع مطایبات خشونت آمیزیکه نزد سعدی خبیثات نام گرفته است هدف عمده شان تفریح عامه است و ارضاء میل سرکوفته‌یی که آنها دارند بالفاظ رکیك . میل شدیدی که آداب و رسوم آنرا گه‌گاه محدود میکند و سرکوفته . باری ، آنچه درقسمتی از این انواع هزل وطنز شعر فارسی مایه تأسف است اشتمال آن است به هرزگیها و بی‌بند و باریها - که به زیاده عفت و اخلاق را لطمه میزند . با اینهمه باید باین دریدگیها هم بچشم اغماض نگریست آنهم از کسانیکه تضییقات و محدودیتهای گونه‌گون با آنها مجالی باقی نمیگذاشته است تا به اخلاق بیندیشند و به عفت‌های زبانی . درهرحال قبول و شهرت این اشعار طنز آمیز تا حد زیادی سببش علاقهٔ عامه است به فحشهای هرزه و به شوخیهای زننده . همین نکته است که شاعران هزل گویی را منجیك ترمذی طیان بمی و سوزنی سمرقندی و حکیم کوشگکی تایغما و ایرج را نزد عامه مشهور میساخته است و شعرشان را بیش و کم برسر زبانها میانداخته است -

مثل ترانه‌ها و تصنیفهای عامیانه . این شوخیهای زننده نزدعامه پسندیده بود زیرا آن تمایل را ارضاء میکرد که بیشترینه مردم بشنیدن و دیدن زجر و رسوائی دیگران دارند خاصه که این زجـر و رسوایی اخلاقی همراه بود بازشت‌ترین‌دشنام‌ها و متلك‌هایی که درزبان‌عامه ممکن است بوجود آید . بعضی‌ازاین‌هجـوها البته تهمت است . تهمت‌هایی رکیك آمیخته به دشنام و غالباً با ذکـر هرزگیهای جنسی یا همجنس‌بازی که عفت و اخـلاق عـام را آلوده میکند اما بسا که جـدی‌ترین آدمهای موقر هم ـ آنجا که جاذبه و تجانسی با این عوالم احساس میکنند ـ پنهانی از آن‌شوخیها تمتع میبرند و التذاذ . بعضی دیگرشان هجوهایی است نیشدار باکنایه‌هایی گزنده یا مضحك درباب اطوار و احـوال انسانی .کنایه‌هایی که ظلـم و تجاوز را غالباً پست میکند و حقیر . شهرت و قبول اینگونه هجوها غالباً بسبب لذتی است که‌انسان گه‌گاه ازاهانت دیدن دیگران میبرد ومخصوصاً ازاهانت‌دیدن کسانیکه رفتارشان یاوجودشان‌اهانتی است بانسان . هجو یك‌محتسب یا قاضی، هجو یك امیر یا وزیر غالباً از همین لحاظ نزد عامه شهرت پیدا میکند و قبول. از اینهاگذشته در بعضی موارد ممکنست هجـو سپر شخصیت طرف را هم بدرد و در ورای‌هویت اوصفات وعادات خاص‌اورانیز که ضعفهای انسانی‌است‌هدف سازد . یك‌شاعر طی‌قطعه‌یی ازپسری میپرسد که پدرت برای چه جز درتاریکی نان نمیخورد ؟ کودك نمیگوید که میخواهد در مصرف چراغ‌صرفه‌جویی کند. جـواب میدهد نمیخواهد حتی سایهٔ خودش‌را در حالی ببیند که دست به لقمه میبرد [11] این البته شاید در هجو یك خسیس معین سروده شده است اما در واقع دیگراز

او تجاوز کرده است و شامل هر خسیسی‌شده است حتی هارپاگون* و گرانده* واینجاست که هجو یك‌هزل خالی‌نیست ظرافت است وطنز اخلاقی و اجتماعی. نوعی هم از این هجو هست که هدف شخصی ندارد و بی‌آنکه مسموم‌کننده باشد گزنده است مثل شمشیری است که درهوا حرکت میکند و در هرحال موجب وحشت تواند بود. از این نوع است مضمون‌هایی که عامه متلك خوانند و آنرا از مناسبات لفظی درست میکنند یا قرینه‌هایی که عده‌یی محدود فقط احساس میکنند و نیش آنرا نیزتنها همانها درك میکنند. مضمونی که مخفی رشتی ساخته است راجع بدختران بند تنبان فروش ولایت خودکه ازپی مشتری‌بهر بازار بند تنبان بدست میگردند [12] یك همچو متلك محسوبست. هم چنین قطعه‌یی که شاعر دیگر ساخته است حاکی از شك جمعه نسبت به زوجهٔ خویش‌که وقتی‌باو گفت راجع‌بآدینه‌ومناسباتش باتوسوءظن‌دارم زوجه‌اش‌بسادگی جواب داد دوبینی موقوف، نزد ما جمعه وآدینه یکی است[13]. این‌نوع هجو مضمون بندی خوانده میشودونزدعامه مضمون کوك کردن، و از سرگرمی‌های جالب است برای عوام. یك نمونهٔ دیگرش قطعه‌ایست‌راجع بگلپایگانی‌ساده‌یی که نزد صدر وقت میرود برای آنکه عنوان قاضی بگیرد و صدرکه اول راضی نمیشد آخربایك خرکه برشوت گرفت اوراقاضی‌کرد شاعر با ایهام رندانه‌یی راجع باین ماجری‌میگویدکه یارو اگر خر نمیبودقاضی نمیشد[14].

این متلك گویی یك نوع موذیگری عامیانه است که زیرکی و ذوق بسیار لازم‌دارد و البته بشعر هم اختصاص ندارد. نمونه‌های

* Harpagon * E. Grandet

خوبی از آن راهم هر هفته در روزنامهٔ توفیق میتوان یافت ـ بنظم یانثر. باری هجو و هزل انـواع داردو همچنین طنز . . . و اینهمه در عامه تأثیر دارند بسیار قوی . شك نیست که این فقط یك رویه از طنزعامه را نشان میدهد ـ رویه سیاه آنرا . در حالیکه طنزهای عامه پسند رویهٔ درخشانی‌هم‌دارد ـ طنزصوفیانه . بله . درشعر فارسی‌نوعی طنز اجتماعی هـم هست خاص صوفیه که از زبان مجذوبان و دیوانگان حکایتهای طنزآمیز دارند با نکته‌های انتقادی .نیش تند کلبی که در این طنزها هست نه برخلق ابقاء میکند و نه حتی برخالق . طنزیست عام و رندانه که از زمین تا آسمان همه جارا میکاود و همه‌کس را نیش میزند و در چاشنی بیان رندانه شرنگ خشم و زهرنارضایی پنهان دارد .

این طنز کلبی‌در آثار بسیاری ازشاعران صوفی هست ـ درسنائی و مولوی ، وبیشتر ازهمه درعطار.وی که درتجلیل‌ازاین‌دیوانگان یك‌خوی کهنه‌شرقی راکه هاینه✿شاعر آلمانی‌اشاره‌یی تلسیحی‌ولطیف بآن‌دارد[۱۵] نشان میدهد باذوق وظرافتی بیماننداززبان این‌مجذوبان‌حق‌همه چیز را در موجی‌ازطنز میشوید و حتی به عنایت و مشیت خداوندی‌هم احترام نمیگذارد . یك جا درمصیبت‌نامه‌اش کسی از دیوانه‌یی میپرسد خدا را میشناسی ؟ میگوید چگونه او را نشناسم که بااین‌روزم انداخته‌است[۱۶] . برحسب یك‌حکایت دیگرش دیوانه‌یی بنیشابور میرفت دشتی دید پر از گاودیدپرسیداینهااز آن کیست گفتنداز آن‌عمید نشابورست‌از آنجاگذشت صحرایی دید پراز اسب گفت این اسبها از آن کسیت گفتند از عمید. بازبجایی‌رسیدبارمه‌هاو گوسفندهای بسیار. پرسیداین‌چندین‌رمه‌از کیست

✿ Heine. H.

گفتند از آن عمید چون بشهر آمد غلامان دیدبسیار پرسید این غلامان‌از کیستند گفتند بندگان خاص عمیدند. درون شهر سرایی دید آراسته که مردم بآنجا میرفتند ومیآمدند . پرسید این سرای از آن کیست گفتند این‌اندازه ندانی که سرای عمید نشابورست ؟ دیوانه دستاری برسرداشت ؛ کهنه‌و پاره‌پاره . ازسر برگرفت. بآسمان پرتاب کردو گفت اینرا هم بعمیدنشابور ده از آنکه همه چیزرا بوی داده‌یی[۱۷]. حکایتی‌است‌ظریف که‌حاکیست‌از گستاخی مجذوبان بردرگاه حق. اماکه میتواند طنزلطیفی راکه درعمق حکایت بربیعدالتی اجتماعی‌بانك اعتراض برآورده است نادیده بگیرد؟

البته این طنز صوفیانه‌گه‌گاه رنگ‌احساس میگیرد وتبدیل‌میشود باعتراضی پرشور برمصائب بشری . در الهی نامه پیری پسرجوانش مرده بود دردنبال تابوت پسرمیرفت وسر بآسمان داشت که خدایا بـا توچه بگویم که فرزند نداری واز این داغ بیخبری[۱۸] . بدینگونه طنـز صوفیه‌هم چاشنی اجتماعی داردوهم ذوق فلسفی . طنزیست واقع‌بین‌با روح انسانی که شکل تعالی یافتهٔ طنزعامیانه است . این‌است هـزل و طنز که حتی بیرون ازقلمرو زبانهای محلی سرگرمی مطبوعی‌است‌برای عامه. اماورای طنزوهزل ذوق‌عامیانه درشعر انواع تفنن های‌دیگر می جویدوسرگرمیها . یك‌نوع آن عبارتست ازشعر بی‌معنی ـ که در واقع شعرنیست. بااینهمه چنان‌در آنها‌گوینده‌قیافهٔ جدی‌دارد وباچنان‌صلابتی سنت‌های‌وزن وقافیه‌را رعایت میکند که یك لحظه انسان میتواندشوخی بودنش رافراموش کند. درست است که این درحقیقت شعرنیست امـا نوعی‌ظرافت دلقکانه‌است که شعراداشته‌اند . حتی‌میگویند که یك شاعر رندادعا میکرد که میتواند خمسه‌نظامی راجواب‌دهد ـ با اشعاربی معنی

وممدوح هم‌حاضر شد درازاء هر بیتش باومبلغی بدهد بشرط آنکه هرجا بیتی معنی‌دار یافت بتعداد آن دندانی ازدهانش بیرون کشد و آن را در سرش بکوبد. نمونه‌هایی ازخمسهٔ این‌شاعر بیکاره آورده‌اند اما جالب این‌است که ازمجازات نرسته است، وازمجازاتی‌سخت. درهرحال‌شعر بی‌معنی هم ازتفریحات عامیانه بوده است ـ وگه‌گاه مایهٔ سرگرمی آدم های جدی. یك‌حلاج محلاتی ـ بانام‌جالب حکیم باقرشفائی ـ در عهد شاه عباس‌کارش عبارت‌بود ارساختن شعر بی معنی واین‌کار ظریف کلام اورا نزدعام وخاص‌نمکی میبخشید که‌گاه او را باحکیم شفائی‌ـشاعر و طبیب معروف عهد صفوی ـهم بمعارضه وامیداشت[۱۹]. لغزومعماهم در شعریك سرگرمی دیگر بود ـ برای عامه‌وچیزی از نوع‌مسابقهٔ هوش. ازپایان عهد تیموریان تاپایان روزگار صفویه دیوانها وتذکره‌ها پرست از این لغزها ومعماها ودر این میان‌بوده‌اند کسانیکه در استخراج معما داعیه‌ها داشته‌اند و قدرت نمایی‌های حیرت انگیز. عده‌یی از شاعران این روزگاران حتی شهرت بمعمایی داشته‌اند چنانکه بعضی ادیبان رساله‌های جداگانه مینوشته اند در باب فن معما[۲۰]. بدینگونه در معما و لغز ـ که شکل مسخ شدهٔ چیستانهای لطیف عامیانه بود ـ ذوق تجمل پرست عامه، هم سرگرمی دیرین خودرا بازیافت و هم مجالی را که برای او کم دست میداد ـ برای فکر کردن. یك تفریح عامیانهٔ دیگر که‌گه‌گاه منتهی‌میشد بهیجان یابلوای عام عبارت بود ازاشعارشهر انگیزـ یاشهرآشوب. این نوع شعرعبارت بود از رباعیات یا قطعاتی حاوی طنزوهزل هجوآمیز باتمام طبقات‌یك شهراز ملاوقاضی و اعیان تاکاسب وتاجر ومزدورحتی بساکه شاعر ازخیره‌رویی یاکم‌احتیاطی با

جوانان هریك از این طبقات هم لاف ازعاشقی میزد وازحرف های دیگر. درست است که این نوع شعر - دردوره هایی که ذوق عامیانه برهمه انواع شعر حاکم بود - بیشتر نوعی سرگرمی تلقی میشد اماگه گاه نیزعکس - العمل سخت میبافت حتی ضرب یاتبعید شاعر . دربعضی موارد نیزبسبب بی تاثیری شعر یابی تاثری خلق ، بی انعکاس میماند ومنجمد ...

خلاصه ، اینهاست نمونه یی چند از آن گونه شعر کـه درگذشته عامه از آن لذت برده اند وشعرنوامروزکه بی شك هنوز درآن چیزی غیر ایرانی هست مادام که ازاین عناصر بقدرکافی الهام نگیرد در نفوس عامه تأثیری زیاده نخواهد داشت .

۱۵

درباب سبك

انواع گونه‌گون شعر درهر دوره‌یی تقریبا از روی‌الگو- یا الگو هایی-درست میشود که سنت‌های جاری آنهارا مقبول شناخته است. از اینروست که‌اشعار گویندگان هردوره- غزل باشد یاقصیده مسمط باشدیا مثنوی-ازحیث‌صورت وقالب و ازلحاظ صنعت وسنت بایکدیگرشباهت دارند. با اینهمه درشعر هرگوینده - البته شاعر واقعی رامیگویم نه‌هر تقلید بیشهٔ قافیه‌بند را- چیزی‌هست که آنراازشعر دیگران ممتاز میکند چیزی که خاص‌اوست و آنرا در کلام‌شاعران‌دیگر نمیتوان یافت-سبك. در واقع این سبك برحسب یك تعبیر که منسوبست به‌شوپنهاور✽حکیم آلمانی قیافهٔ برونی ذوق و قریحهٔ شاعرست که بی آن نمیتوان یك شاعر را ازدیگران‌بازشناخت. بعبارت دیگرمهرونشانی است که اثرهر شاعر را ازآثاربیش‌وکم مشابه جدا میکند ودرحقیقت امضای نامرئی‌و تخلص واقعی‌بی‌تزویر ومصون ازجعل اوست[1].

✽ Schopenhauer.

بله سبك که عبارتست از شیوهٔ خاص در نـزد هر گوینده ـ تعبیر صادقانه ایست ازطرزفکرومزاج طبع او . اگرطبع شاعرتند وسر کش باشد سبك بیانش غالباً سریع و کوتاه میشود و اگر طبعی داشته باشد خیال پرورو رؤیایی سبك او درآگنده میشود از استعارات و مجازات دور ودراز . آنکه درویتداعی‌معانی قوی‌است بیانی دارد پرازتغییر و تنوع که احیاناً رشتهٔ پیونـد افکارش ممکن است آسان بدست نیاید و آنکه ذوق نقد و استدلال دارد بیانش قـوت و استواری دارد و اجزاء کلام با یك سلسلهٔ نامرئی ـ از منطق و برهان ـ بهم پیوسته است . از طبع بلند سبك عالی برمیآید و ازطبع حقیرسبك ضعیف . بقول شاعر ز آب‌خردماهی‌خردخیزد. اگر کلام‌بوفن✽ نویسندهٔفرانسوی که گفته‌است سبك عبارتست‌ازخود انسان[۲] درست باشد در سبك نیزمثل خود انسان عوامل‌گونه‌گون نفسانی درهم آمیخته است ـ نه‌ازهم جدا . سبك هیچ شاعری تنها مبتنی براحساس و عاطفه مجرد نیست چنانکه هیچ انسانی هم نیست که وجودش سراپااحساس باشدو عاطفه ـ بی‌ادراك وبی‌اراده. ازاین روست‌کـه سبك هرشاعرحاکی است ازکیفیت توافقی کـه بین احوال‌نفسانی اوهست . آنکه عاطفه‌اش غلبه داردسبك بیانش درآگنده است ازجوش و التهاب و آنکه عقل و منطق در وجودش غالب است سبك بیان او معتدلست و خالی ازهیجان . شعری‌هست که از آن ژرف بینی شاعربرمیآید وشعری هم هست حاکی ازساده دلی وزود باوری او شاعری هست که حتی درهیجانهای عاشقانه خودرا آرام نشان میدهد و تاحدی خونسرد شاعردیگرازشور وهیجان حالتی‌دارد داغ و تب آلود .

✽ Buffon

بدینگونه شخصیت هرشاعر - یابی شخصیتی او - در سبك او نشان میگذارد و اولین تأثیر آن ازعکس‌العملی شروع میشود که شاعردارددر مقابل آنچه محرك اوست. محرك او ممکن است خشم باشد یا شوق ترس باشد یاتوقع. بعلاوه‌این‌احوال دراوشاید شدیدباشد یامعتدل‌و این همه درسبك‌شاعرتأثیردارد- تأثیری‌قوی. ابن‌قتیبه‌ادیب ومنتقد معروف قدیم عرب باین‌دواعی نفسانی توجه‌خاصی نشان داده است که‌حاکیست ازباریك بینی او درنقد. ازجمله مینویسد یکی از ابو یعقوب خریمی پرسید که مدایح تودربارهٔ منصوربن زیاد-کاتب برامکه - ازمرثیه‌هایی که درحق او گفته‌یی بهترشده است و هم بیشترشهرت یافته است سبب چیست؟ گفت مدایح را از روی امید میگفتم و مراثی را از راه وفا و بین ایند و حال تفاوت هست. داستان کمیت هم درین باب نقل کردنی است که بقول ابن قتیبه هم بنی‌امیه را مدح گفت هم آل ابوطالب را. البته کمیت شیعه بود و بنی‌امیه را دوست نمیداشت با اینهمه ابن قتیبه میگوید اشعاری که درمدح بنی‌امیه گفته است بهترست ازاشعاری که در ستایش آل ابوطالب سروده است و من برای این امرسببی نمییابم جزاینکه نزد وی اسباب‌طمع قویتر بوده‌است[۳]. درهرحال هم‌اسباب و محرکات نفسانی درسبك شاعرنشان‌خود را باقی میگذاردوهم طرزفکر و عکس العملی که در مقابل محرکات دارد. ازینجاست تنوع و تعدد سبك‌ها که درواقع بحصرنمیگنجد و هر یك رنگی دارد خاص خود. از سبك بیان شاعر -که برخلاف خود او نه دروغ میگوید و نه ریا میکند - میتوان دریافت که روح او تند و سودایی بوده است یا آرام و شکیبا. کلام یکشاعرحاکیست ازطبعی تندو- باصطلاح - پرانژری وبیان

دیگری حاکیست از یك طبع سرد یا زود رنج . در واقع به اقتضای طبع و مزاج خاص یکی تند ومحکم و آمرانه حرف میزند و دیگری ضعیف و التماس آمیز . یکی الفاظ را سبك سنگین میکند و دیگری بی اعتناست هر چه بر زبانش بیاید میگوید . هم انتخاب لفظ تابع طبع و مزاج شاعرست هم طرز ترکیب الفاظ . فی‌المثل کلمات را یك گوینده چنان بهم میآمیزد که سخنش خوش آهنگ میشود گویندهٔ دیگر از همان کلمات عبارتهایی میسازد بی آهنگ - یا خشك و خشن . این تفاوت سبکها البته سببش تفاوتی است که در طبع‌ها هست و در منشها . باین حساب تعداد سبك‌ها البته باید نا محدود باشد وزیاد - بعدد نفوس الخلائق . اما حتی نفوس خلائق را هم یك وقتی فکر حکماء طبقه بندی کرده است بر حسب امزجه : طبع سودائی ، طبع صفرائی ، طبع بلغمی و طبع دموی . هرطبعی هم اقتضای خلق وخویی داشته است وسجیه و خصلتی : تندخویی ، زودرنجی ، بیقیدی یا خیال بافی ...

دربارهٔ این نظریهٔ مبهم ومغشوش قدما - که روزی نزد اهل حکمت جاذبه‌یی داشته است - امروزچه باید گفت ؟ برای آنکه هیاهوی بسیار برای هیچ پیش نیاید اینجا کافیست گفته شود که این فکر امروز مشکلی را حل نمیکند وطبقه بندیی است بی اساس وگل وگشاد . بعلاوه در سبك هم - مثل خلق وخوی - فرقست بین یك آدم عصبی با آدم عصبی دیگر.

دراینصورت تصور آنکه سبکها را بتوان براساس علمی محدود کرد و طبقه بندی، گستاخیست وخیال واهی . با اینهمه یك نقاد وادیب مجهول الهویهٔ یونانی که بین فضلا فعلا بنام دیمتریوس مشهور شده است دررسالهٔ مشهوری که راجع به سبك و مسائل راجع بآن

دارد آنرا تقسیم کرده است بانواع ـ آن هم فقط چهار نوع: سبک عادی، سبک مجلل ، سبک آراسته، و سبک قوی[۴] . هریك ازاین انواع البته مختصات دارند لفظی و معنوی که در کلام قدما هست و وجود آنها هر سبک را ممتاز میکند و متناسب با معنی . بعلاوه از ترکیب و امتزاج این سبکها البته سبکهای دیگر هم درست میشود ـ سبکهای میانه . مع‌هذا عدول از مختصات هرسبک ـ یا افراط و تفریط در آنها ـ سبک را دگرگون میکند و آنرا تبدیل میکند بضد خویش ـ به نقطهٔ مقابل . ازاین جاست که سبک مجلل وقتی مختصات خودرا ازدست بدهد منتهی میشود بضد خود : سبک بارد و سبک آراسته مبدل میشود بصورتی ناپسند ـ سبک ساختگی. همچنین سبک معمولی وقتی تباه شود آنچه باقی میماند چیزی است بی‌بر و بی‌حاصل : ـ سبک خشك. سبك قوی هم وقتی با آنچه لازمه قوت داشتن آنست دست نیابد چیزی میشود عاری از لطف وجلال حتی پایین‌تر از سبک‌عادی ـ سبک نا مطبوع[۵] .

این است خلاصهٔ بیان دیمتریوس که سبک‌های چهارگانه‌اش اوصاف ومختصات دارند متناسب بانامهایشان . آیا این نظریهٔ منحصر کردن سبک‌ها باین چهار نوع واقعا یك‌وجه دقیق ودرست عقلی هم دارد؟ ظاهراً نه. چون حتی خود دیمتریوس ـ اگرچه باانکار و تحاشی بی‌دلیل ـ از قول دیگران نقل میکند که میگویند آنهمه رامیتوان بدوسبک اصلی هم برگرداند . میگوید از سبکهای اصلی آنچه سبک عادی خوانده میشود با سبک مجلل چنان مغایرت دارد که امتزاج و ترکیبشان ممکن نیست از این رو بعضی‌ها فقط بهمین دو سبک اصلی قایل شده‌اند و پنداشته اند سبک های دیگر عبارتست از مراحل میانه ـ بین این دو سبک. این دعوی را دیمتریوس انکار میکند اما در اثبات نظر

خویش هم حجتی قوی و مقبول ندارد. توصیهٔ هوشمندانه یی که وی درباب انواع سبك‌ها دارد عبارتست از لزوم اجتناب از افراط. مکرر تأکید میکند ـ باشاره یا صراحت ـ که شاعر باید نه در آوردن الفاظ غریب افراط کند نه دربکار بردن مجاز و استعاره. چیزیکه مخصوصاً احتراز از آن ضروریست اطناب است ـ. اطناب که ملال انگیزست در هرحال. درست است که افراط در ایجازهم منتهی میشود به بیان خشك که عطش خواننده را فرونمیشناند وگه‌گاه فایده‌یی راکه از کلام توقع میرود ـ تأثیر در نفوس ـ ازدست میدهداما بهرحال دراز گوئی خارج ازحد یك نوع بی‌احتیاطی وحتی گاه تجاوزیست بخواننده.

باین مسأله دیمتریوس اهمیت خاصی‌میدهد چنانکه یك جادرین باره نکته‌یی از قول تئوفراسطوس* ـ شاگرد ارسطو نقل میکند که واقعاً حاکیست از توجه قدما به دقایق احوال نفسانی. میگوید نباید گوینده بتوصیف تمام جزئیات یك امر بپردازد بلکه باید چیزی را هم بفهم و نیز استنباط شنونده واگذار کند. وقتی شنونده راجع به نکته‌هایی فکر میکند که شما ازذکر آنها خودداری کرده اید دیگر تنها یك شنونده نیست یك‌شاهدست و حتی شاهدی که در قضیه ذیعلاقه هم هست. درین‌صورت به‌سبب فرصتی که‌شمابرای آزمایش فهم‌وادراکش‌باو داده‌اید به فهم وادراك خود اعتماد پیدا میکند. اما اینکه تمام جزئیات راخودتان‌بیاورید مثل اینست که شنونده را ازفهم وعقل عاری میشمارید و بدین‌گونه‌گویی بفهم وادراك‌او اهانت روا داشته‌اید[6].

---

* Theophrastus

* Demetrius

این یك نکته مهم است که رعایتش در واقع حاکی است از توجه گوینده به آنچه مقتضای حال است ـ مقتضای هـر حالی . بله رعایت این مقتضای حال است که بلاغت خوانده میشود ـ یعنی شرط اول برای بوجود آمدن سبك . بدینگونه است که سبك تابعی میشوداز اقتضای حال ـ یعنی از معنی . البته معنی گاه مقتضی درازگویی است و گاه مناسب باکوتاه سخنی . قدرت بیان شاعر در واقع بستگی دارد باینکه این اقتضا را تا چه حد دریافته باشد و تا چه حد در مراعاتش موفق شده باشد . فی‌المثل یك جابیانش ـ به اقتضای معنی ـ در آگنده است بزاری و التماس . اقتضای این امر کوتاهی سخن نیست وزاری و التماس کوتاه تاثیری را که از آن توقع میرود ندارد . اینجاست که سبك بیان گرایش بنوعی اطناب دارد و اگـر گوینده بایجاز گراید در صورتی معذورست که سببی قوی‌تر او رابااین‌کار واداشته باشد ـ رعایت حال شنونده . اما وقتی صحبت از حکـم است و فـرمان ، سبك بیان کوتاهی رااقتضا میکند و ایجاز را از آنکه بیان آمرانه وقتی تاثیردارد که کوتاه باشد و آگنده از قوت و البته شاعر درینجا هم اگر از اصل تجاوز میکندباید این‌کارش برعایت مصلحت دیگرباشد ـ یك‌مصلحت بالاتر . با اینهمه حتی اطناب هم اگر مصلحت وقت گوینده است باید ملال انگیز نباشد ـ یعنی گوینده خودش همه چیز را نگوید و خواننده را تبدیل نکند بیك موجود بیکاره‌یی که باید برای اوفقط خمیازه‌بکشد وسر تصدیق بجنباند . ولتر* شاعر نامدار فرانسوی که هوش درخشان او همه جا برای ذوق سلیم محك و معیار درست جستجو کرده است درجایی میگوید سر" ملال انگیزی کلام‌عبارتست ازاینکه‌گوینده بخواهد

* Voltaire

همه چیز را خودش بگوید[۷] در واقع بلاغت واقعی - که بین اطناب ممل است وایجاز مخل - درین دقیقه است که‌گوینده نه فقط بداند که‌چه باید بگوید بلکه مخصوصاً توجه داشته باشد باینکه جز آنچه ضرورت قطعی دارد نگوید و چیزی‌را هم برای خواننده باقی بگذارد که تا فهم وادراك اوناديده گرفته نیاید. درحقیقت کسانیکه از این نکته غافل میمانند خواننده راوامیدارند که ازروی تظاهراحیانا بآثاری بیشترابراز علاقه کند که بیشترعقل وهوش اورا بچالش میطلبند. زیرا فقط درچنین حالی است که خواننده میتواند حس کند فهم او هم بحساب میآید و حتی‌گویی درایجاد حالتی که قصد شاعرالقاء وتلقین آنست اونیزباخود شاعرهمکارست وشريك. سرّ آنکه‌عده‌یی ازمردم‌خودرانسبت بچیزهایی که واقعاً درك نمیکنند علاقه مند و حتی شیفته نشان میدهند همین میل شدید تظاهرست باینکه درفهم ودرك آن چیز ها ادراك آنها هم مداخله دارد وشرکت. بدینگونه حالت آنهاگویی عکس العملی است‌درمقابل حرف‌های ملال انگیز یکنواخت کسانیکه از پر حرفی و روده درازی مجالی بآنها نمیدهند تا فکر وفهم خود را بکار اندازند. بعلاوه برای اجتناب از ملال انگیزی باید کلام تا حدی متنوع باشد. سخن که یکدست باشد و یکنواخت نمیتواند قوت و درخشندگی داشته باشد بر عکس خواب آور میشود و ملال انگیز. جا حظ و سعدی ظاهراً باین سرّ مهم بیان متوجه بوده‌اند که دائم بین جد و هزل نوسان داشته اند و بین سادگی و جلال. گویی میخواسته‌اند تا خواننده درین فاصله‌مجالی پیدا کند برای نفس تازه کردن واین است عذری که میتوان آورد برای

بعضی مطالب غیرجدی در کتابی مثل مثنوی. باری بوالوهم✲ یک جادر فن شعر خویش میگوید خوشا آن شاعر که بتواند بالحنی ملایم از خشونت به لطف گراید و از لطف بخشونت[۹] . حتی در سبک والا ـ نمط عالی ـ هم اگر شاعر دائم درهمان اوج کبریا و غلبه بماند سخنش صاعقه یی میشود که عقل و عاطفهٔ خواننده را یکسره میسوزاند. از اینروست که لونگینوس✲ نقاد معروف یونانی ـ که رساله اش راجع به نمط عالی مهمترین بحث قدیم است درین باب ـ حتی گویی خطاهای لفظی گویندگان را هم بعنوان امری که موجب تنوع میشود صرفنظر کردنی میشمرد و میگوید کسانی را که از هرگونه مسامحه و خطا اجتناب دارند هرگز نمیتوان در ردیف کسانی نهاد که چون در فضای سخن زیاده اوج گرفته‌اند ناچار گـه گاه بورطهٔ سقوط و خطا هم افتاده‌اند[۱۰] .

بدینگونه تنوع ـ اگر بتواند سخن را از حالت جمود و سکون ملال انگیز خلاص کند ـ حتی مجوز ارتکاب مسامحات لفظی هم تواند شد و این نکته نشان میدهد که سبک شاعر بکلی از طبع و مـزاج او ناشی نیست واز تأثیر محیط و نفوذ شخصیت خواننده هم ـ که ناچار توافق با آن بیش و کم در طبع و سرشت شاعر نیز هست ـ متأثر میشود . زیرا بهـر حال شاعر قلبا نمیخواهد به‌تنهایی در بیابان آواز بخوانـد و آنهم فقط برای خود . پس ناچار باید بیانش را با توقع و حوصلهٔ خواننده متناسب کند واز اینروست که در پیدایش سبک غیراز طبع و مزاج شاعر که رکن اصلی است احوال محیط هم ـ بعنوان امری که تسلیم بآن نیز جزو طبع و مزاج شاعرست ـ نفوذ و دخالت قطعی

✲ Boileau ✲ Longinus

دارد و بدین‌گونه غیراز احوال نفسانی گوینده ظروف مکان و زمان هم باید در طبقه بندی سبك مورد توجه باشد . از اینجاست که سبك‌ها را باعتبارهای گونه‌گون دسته‌بندی کرده‌اند و تقسیم. از آنجمله است باعتبار لفظ و کهنگی یا تازگی ، سادگی یا پیچیدگی عبارت بندیها . باین اعتبارست که سبك قدیم هست وسبك جدید ، سبك عادی هست و سبك مصنوع . بعضی ازاین اوصاف لفظی احیاناً ممکن است ارتباط بامُد و سلیقه‌یی داشته باشد که در یك عهد یا در یك محل بیشتر رواج داشته‌باشد . این امر نیز میتواند منشاء تقسیم بندی دیگر باشد در سبك‌ها: سبك خراسانی یا سبك غزنوی ، سبك عراقی یا سبك سلجوقی ،سبك آذربایجانی یا سبك عهد اتابکان، سبك هندی یا سبك عهد صفویه. این طرز طبقه بندی که بیش و کم در بارهٔ مکتبهای شعر گذشتهٔ فارسی تداول داردازهمین‌جاست. درادب کلاسیك‌قدیم‌اروپا هم گه‌گاه مختصات سبك بنام ولایات منسوب میشود . فی‌المثل سبکی که غرق در تصنع و تکلف لفظی است سبك‌آسیائی* خوانده میشود وظاهراً از تأثیرجلال وشکوه در بارهای آسیائی متأثرست . چنانکه سبك دیگری که بعنوان عکس‌العمل در تصنع جویی سبك آسیایی باز گشت بسادگی را شعار داشته است‌سبك آتیك* خوانده میشودهمچنین‌سبکی که‌بنایش بررعایت کامل سنت‌های کهن بشمارمیآمدسبك هلنی* خوانده میشود ـ تمام بنام ولایات یا اقوام یونانی تابعهٔ روم .

راجع باین مکتبهای سه‌گانه ـ یاچهارگانه ـ شعر فارسی جاهای دیگرهم‌صحبت کرده‌ام . اینهارا غالباسبك‌هم میخوانند: سبك خراسانی، سبك عراقی ـ که سبك آذربایجانی راهم بعضی در ردیف آن می‌نشانند

---

* Asianism * Atticism * Hellenism

یعنی آن چیزی راکه بین طرزخاقانی ، نظامی ، مجیر ، فلکی وامثال آنهامشترك است ـ وسبك هندی . پیدایش این سبکها یا مکتبهای گونه گون را ـ که همیشه هم حد فاصل زمانی و مکانی روشنی ندارند ـ چگونه میتوان تعیین کرد؟ جوابها دراین باب البته مختلف است. امامیتوان پرسیدازعوامل واسباب گونه گون کدام‌ها بیشتر تاثیر درین مورد داشته‌اند ودارند. اختلاف ذوق و تهذیب شاعران یاتفاوت ادراك وعلاقه حامیان شعر؟ آنچه نزدنقادان آلمانی روح زمان✿ خوانده میشوددرین باب تأثیر دارد و آن بیك معنی مجموعه‌یی است ازاین عوامل واسباب گونه گون[۱۱]. اماشایدهم بتوان پیدایش این مکتبهارا به طبقات اجتماعی وتحولات آنهامحسوب کرد . در عهد سلاجقه حامیان شعر و ادب عبارت بودند از وزراء، مستوفیان، و حتی روحانیان ـ اهل مدرسه ـ و از این رو درشعر آندوره آنچه بیش از هر چیز دیگر جلوه دارد همین علم مرده ریگ اهل مدرسه است : بدیع ، معانی وبیان ، حکمت ، و عرفان . درصورتیکه درعصر صفوی طبقه ملّا تقریباسروکاری چندان باشعر وادب نداشت و عوام که فرصتی برای شاعری یافتند سبك خود را بوجود آوردند :ـ سبك هندی . درعهد زندیه و قاجار اهتمام مجدانه‌یی شد برای احیاء سبك‌های قدیم ـ سبك عراقی وخراسانی. اما درین دوره دیگر اسباب و مقتضیاتی که موجب تجدید و احیاء سبکهای قدیم باشد بازوال و انحطاط وضع طبقات موجد آنها از میان رفته‌بود و کارش نگرفت از آنکه وقتی یك سبك یا شیوه در اوضاع و احوالی استثنائی بوجود آید ودر واقع شرایط بقای آن سبك درعمل موجود نباشد آن سبك متروك

✿ Zeitgeist

میماند و این نکته‌یی‌است که تحقیقات جامعه شناسان آن را تأیید میکند واثبات[۱۲] . بدینگونه وقتی هر مکتب و سبك عصری یادگاری باشد از طرز پسند یا فکر طبقه‌یی ـ یا طبقاتی ـ که شعر بنحوی با آن ارتباط دارد تعصب در تقلید سبك‌های گذشته را نمیتوان معقول شمرد . بعضی غزلسرایان امروز همچنان بشیوهٔ شاعران عهد صفوی گرایش دارند اما گه‌گاه از سرمشقهای خویش نیز بهتر می‌سازند ـ روشنتر و باحالتر. اماچه میتوان گفت دربارهٔ کسانیکه شاعری واقعی را دروجود خودخفه میکنند تابصدای شاعری موهوم گوش دهند که بیرون‌ازوجودشان‌است؟ این پای بندی بسنت های قدیم وقتی چنین شاعرانیرا که قریحه واقعی دارند ، از آفرینندگی بازدارد چگونه میتوان آنرا توصیه کرد یا تحمل؟ درهرحال ، بیشك مکتبها و سبك‌های گذشته با تمام لطف و ظرافت یا قدرت و استحکامی که دارند نتیجهٔ اوضاع زمانه‌یی بوده‌اندکه آنها را بوجود آورده‌است‌ودیگر البته نه آن اوضاع تجدید خواهد شد نه آن زمانه برخواهد گشت . با اینهمه مادام که شاعر فکری و دردی دارد ، آن را بهرسبك‌وهربیان‌بگویدشعرست‌وپسندیدنی‌بااین‌تفاوت که‌درچنین شعری همیشه‌یك چیز دروغ‌هست ـ دروغ‌بزرگی که شاعربزبان‌نمیاورد اما سبك عاریتی او که شخصیت واقعی او را در برندارد، آن رافاش میکند و برملا . برگردیم بسرمطلب، صحبت از سبك بود و منشأ طبقه بندی آن . عامل دیگر که میتواند منشأی باشد برای طبقه بندی سبك‌ها عبارتست‌ازمحیط پیدایش یامحیط رواج شعر. فی‌المثل شعری که مطابق ذوق و سلیقهٔ عوام گفته آید سبك عامه پسند دارد و آن که برای فهم و

ذوق کودکان سروده‌شود سبك کودك‌پسندست چنانکه نوعی شعر هم امروز هست که دختر پسند میگویند، مشحون از احساسات ورؤیاهای طلائی و آه و ناله‌های دردناك عاشقانه ـ که مخصوصاً خوراك روزنامه‌هاست یعنی صفحات ادبی آنها. بعلاوه حرفه و شغل گوینده هم تأثیر بارز دارد در پیدایش سبك. از اینجاست که شعر يك فقیه سبکش با سبك شعر يك تاجر یا يك طبیب تفاوت دارد مگر آنکه هر سه بی‌سبك، و تقلید پیشه باشند ـ که آن خود چیزی است علیحده. در هرحال متنفذ ورزیده میتواند هوای رواق مسجد و مدرسه را درشعر شیخ بهایی بیابد یا در سبك عطار از حرفه و پیشهٔ او نشان بگیرد و البته فرق است بین سبك‌بیان بی‌ادعای يك‌بازاری ساده ودرس نخوانده باشیوهٔ بیان تظاهر آلود فضل فروشانهٔ يك فقیه یا استاد مدرسه. ازاینها گذشته سبك‌ها از حیث موضوع هم تفاوت دارند. سبك فلسفی غیرازسبك قلندریست وسبك تحقیقی باسبك‌توصیفی فرقش پیداست. چنانکه ازلحاظ محتوی هم بین آنها میتوان تفاوت نهاد. سبك ممکن است عاشقانه باشد یا عارفانه، استهزائی باشد یا احساساتی. بعلاوه هر يك از این انواع گونه‌گون هم ممکن است یکجا بهم بیامیزد یاجای‌جای تفاوت کنند. سبك واقعی يك‌شاعر ممکن است ترکیبی متناسب باشد از چند نوع سبك یا آنکه درطول حیاتش درسبك اوتحول پیش آمده‌باشد یا تعییر. هم چنین شاعری هست که بیانش گه گاه سبك ندارد یا از سبك خارج است. این وقتی پیش میآید که معنی، قالب و لفظ مناسب رانیافته باشد. درحقیت هرمعنی بیانی داردمناسب خویش که تا گوینده آنرا نیابد سخنش بدرستی ادانشده است وازهمین روست که انوری ـ باقرار خود ـ برای آنکه ازعقدهٔ يك سخن بدرستی بدر آید خود مکرر به

عـقده‌ها فرومیرفته است[۱۳] چنانکه سعی ودقت گوستاوفلوبر✿ نویسندهٔ کتاب مادام بواری✿ هم برای یافتن آنچه خودوی لفظ درست[۱۴] میخواند حاکی است از یك نوع وسواس یا تمرین در سبك . البته فرق است بین شعری که ازسبك عادی شاعر خارج است وشباهت بدیگرسخنانش ندارد با کلام شاعری که درهیچ موردسبك واقعی ندارد و حاکی‌است از تقلید و تمرین محض درسبکهای‌دیگران [۱۵] بکمك قواعد و سنت‌ها وبزورمعانی‌وبیان. درهرحال‌تنوع‌واختلاف درسبك‌ها امریست‌محقق که حاجت به‌بحث بیشتر ندارد‌وهمین‌اختلاف‌وتنوع‌حاکی‌است‌از نفوذتقلید و تمرین و از تأثیر عوامل برونی ـ یعنی تاحدی خارج ازاختیار طبع وسرشت‌انسانی ـدر‌پیدایش‌سبك. از آنجمله‌است‌عامل‌زمان وعامل‌مکان. عبث نیست که بعضی نقادان شعرراهم ـ مثل همه آثار انسانی ـ تابعی دانسته‌اند ازقانون تکامل تدریجی‌ـ نظریه داروین واسپنسر[۱۶] . درست است‌که درشعرو ادب انواع آن استقلالی راکه در انواع جانـداران هست ندارند امابهرحال تاثیرعوامل مختلف رادرپیدایش یاتکامل آنـها که‌میتواندانکار کند؟ محیط وزمانه‌گاه پیدایش حماسه را اقتضاء میکند وگاه مناسب‌میشود برای‌پیدایش غزل. همین عوامل است که یك‌وقـت شعر دینی‌پدیدمیاورد و یك‌وقت‌شعر وطنی یك وقت‌نظریه معروف‌هنر برای‌هنررا قابل قبول میسازد ووقت دیگر مجالی‌میدهد برای‌رواج‌این فکر که هنرباید درخدمت انسان‌باشد ـ درخدمت جامعه با حکومت . فکر وجودسبکهای ادواری‌نیز ریشه‌اش همینجاست وازهمین‌جا است که میتوان پنداشت ـ درهر دوره‌یی ازتمدن‌وتاریخ انسان شعری‌بوجود

✿ G. Flaubert ✿ Madame Bovary

می‌آید تقریبا مناسب با آن . جامعهٔ شبانی ، جامعهٔ روستائی ، و جامعهٔ بازرگانی هریك درطول تاریخ اقوام برای خود شعری بوجود آورده‌اند که بعضی انواع یاسبك‌ها ازبقایای آنها هنوز باقیست لااقل دربعضی ادب ها. نیچه✿ دررؤیاهای فلسفی خویش نه‌فقط شعر بلکه همهٔ هنرهای یونانی رادر نوسان میدید بین تاثیر فرهنك مردانه دیونیزوس و ظرافت زنانه آپولونی[۱۷]. کسانی هم هستند که دم ازادوار شعر میزنند: دورهٔ آهنی-دورهٔ طلائی- دورهٔ نقره‌ئی ودورهٔ مفرغی[۱۸] . چنانکه بازگشت شعررا بدورهٔ طلائی نوعی بازگشت میدانند بدورهٔ کودکی. اما که میداند که دورهٔ کودکی درشعر يك دورهٔ طلائی بوده است ؟ درست است که بموجب یك قیاس جامعه‌هم مثل فرد درطول عمرخویش مدارج دارد ومراحل-کودکی ، جوانی وپیری - اما آیا میتوان ازاین نکته چنین استنباط کرد که ازاین ادوار سه‌گانه هریك نوعی شعر دارد خاص خویش - مرحلهٔ کودکی شعرش غنائی است ودینی ، مرحلهٔ جوانی شعرش حماسی است ودرام و مرحلهٔ پیری شعرش فلسفی است و عرفانی ؟ این احتمالی است که نظیر آن ازخاطر ویکتورهوگو✿ شاعرفرانسوی ودیگران هم گذشته است[۱۹] اما که میتواند مارا مطمئن کند که جامعهٔ انسانی هرگز یاهنوز ازعهد کودکی قدم بیرون گذاشته باشد ؟ درواقع انسان تاسروکارش باهنر هست چیزی از کودکی - ازمیل ببازی وفراموشی ، بهمراه دارد . ازاین حرف آیا باید نتیجه گرفت که این انواع ادواری که درشعر ودرشناخت سبك هست به کلی زائد است یامبهم ؟ البته‌خیر . اماوجود این نکته چیزی راکه قطعا ثابت میکند اینست که درسبك‌ها عامل زمانی ومکان را تاثیری قوی است بعلاوه عامل طبع وسرشت گوینده راهم- که خودبدو عامل زمان و مکان بسیار

✿ Nietzsche ✿ V. Hugo

مدیون است ـ باید باین هردو افزود. و ازمجموع این عوامل است که مکتب‌های ادبی‌پیدا میشود ـ سبک‌های‌خودآگاه. تفاوت‌درزمان ومکان وتربیت و میراث وهم‌تفاوت درنوع ومیزان خودآگاهی مانع از آنست که‌مکتب‌های کلاسیک✿ورومانتیک✿ وسوررئالیست✿اروپائی‌رابامکتب های‌قدیم شعرفارسی ـ مکتب خراسانی، مکتب‌عراقی ، مکتب هندی مقایسه‌کرد . بعضی شباهت‌ها هم که‌هست ظاهرا تصادف محض است ومقایسه‌راجای نیست . البته‌بحث درباب سبک‌ها ومکتبهای شعرفارسی تازه است وهنوز راه درازدرپیش‌داردامّا هرگونه بحث دراین‌باب‌دقت بسیار لازم‌دارد واحتیاط . بیشك کشف یابیان خصوصیات مکتبهای شعر فارسی‌ـ که امروز آنرا درسبك خراسانی ، سبك‌عراقی، وسنك هندی خلاصه میکند ـ فضل افتخاری اگر دارد بملك‌الشعراء بهار میرسد که طی‌نیم قرن‌اخیر آنهمه رابا ملاحظات‌جالب درباب‌سبك نظم‌ونثرتحت ضابطه‌درآورد [۲۰]. کارهایی که‌بعدها دراین‌باب‌شده است‌چیزی‌نیست‌جز تکرار وتوضیح بیان بهار یاجمع آوردن شواهد بیشتر دراثبات یاتبیین نظرهای کلی‌او. کاری که غالبایااقوال اوراتائید میکنند یاحداکثرتوضیح درهرحال باید باین‌نکته توجه داشت که درپیدایش این سبکها عواملی که‌تاثیرداشته است بعضی اندیشیده بوده است وخودآگاه بعضی‌هم بی شك‌ناخودآگاه بوده است وناشی‌ازاحوال و ظروف. درست است که اهل‌تحقیق هنوز نتوانسته‌اند مبادی سبك خراسانی یاعراقی را ازروی اسناد ومآخذ بیك سابقهٔ اندیشیده وخودآگاه مربوط کنند اما بهرحال تاثیرظروف واحوال‌دوره‌هائی‌راکه‌شاهد رواج آن سبکهابوده است می توان بررسی کرد و حتی نشانهٔ رنك پریده یی از نوعی خود

✿ Classique ✿ Romantique ✿Surrealiste

آگاهی را هم درلابلای اشعار بعضی گویندگان آن ادوار بدست می‌توان آورد . چنانکه شیوهٔ معروف به‌هندی راهم ـ که تمایلات بیگانه‌دشمنی✿ بعضی ادباء ماگه‌گاه آنرابنام سبك اصفهانی تعمید میکند ـ نیز بااحوال و ظروف مربوط به تحولات تاریخی و اجتماعی توجیه شدنی است . سرخوردگی از تکراریك سبك ومیل تازه جویی‌هم عامل قابل ملاحظه‌یی است جهت بیان توالی آنها . گرچه این‌سبك‌ها ـ دست کم درقسمتی از تاریخ حیات خویش ـ درطول یکدیگر نبوده‌اند وگه‌گاه در عرض هم واقع میشده‌اند . بهرحال شاید آنچه راکـه دورهٔ بـازگشت میخوانند بتوان برمبادی‌اندیشیده‌وخودآگاه‌مبتنی دانست ـ مثل یك‌مکتب واقعی. چنانکه تمایلات راجع به شعرنوهم‌ریشه‌های خودآگاه‌دارد و اندیشیده. دراینجا باید یك نکته راتکرارکرد و تأکید . سبك وقتی نا خود آگاه است حاکی است ازافکار واحوالی که شاعرتمایلی به ابراز آن و افشا کردنش نداشته‌است. اینجاست که میتوان گفت‌شعربی‌دروغ‌است وآنچه شاعر میگویدحقیقت است وصدق. نهایت آنکه‌فهم مقصود اولازمه‌اش هوشی‌است‌خاص و، محرم این هوش جزبیهوش نیست . اما سبك‌خود آگاه حاصل جستجویی است که شاعر برای بیان چیزی دارد ـ که بیان آن غایت اوست . چنین شعری ممکن است بی‌دروغ باشد و هم ممکن است ازدروغ وریا خالی نباشد وبهرحال منتقدست که با نفوذدرمحیط شاعر، نفوذ در فکروشخصیت شاعر، و نفوذ در سبك بیان او میتواند این نکته راکشف کندکه شاعر واقعا چه چیزی را میخواهد بیان کند یا بیان نکند؟.. بی‌این غوروتامل نمیتوان دانست‌کدام شعر ـ حتی‌باوجود اشتمالش برمبالعه وتخیل خلاف واقع ـ بی‌دروغ است وکدام دروغ؟

✿ Xenophobie

بله، سبک است که شاعر صمیمانه و بی‌ریا تمام‌وجود خودرا در آن خالی میکند و حقیقت خود را عریان چنانکه هست در آن منعکس مینماید . باهمه اعتقادیکه اهل تاریخ بنقد اسناد دارندحتی تاریخ‌هم شایدنمیتواند شاعر رابااین درستی و صفا تصویر کند . بدینگونه شعرواقعی‌ترازتاریخ هم هست نه بخاطر آنکه بقول‌ارسطو از آن فلسفی‌ترست[۲۱] بلکه بدان سبب که شعر تاسبک دارد نمیتواند دروغ بگوید ـ خاصه بیک منتقد.

۱۶

افلاطون یا ارسطو ؟

در ورای نقاب وزن وقالب، شعر برای خودش دنیایی است. دنیایی که آفریدهٔ خیال شاعرست امامواد آن چیزی نیست جز تصویر دنیا ـ تصویر دنیای خدا. این است آنچه آفرینش شاعرانه را از آفرینش واقعی جدا میکندو وافلاطون وارسطو آن را مرتبط کرده‌اند با مسألهٔ کلیات : اعیان ثابته. کدام منتقدی هست که در شعر بهمین دقت و تعمق حکماء بنگرد و بین دنیای شاعرو دنیای خدا این شباهت را مشاهده نکند، و همچنین این تفاوت را. نکته این است که منتقد باید نقاب وزن و قالب، نقاب صنعت وسنت را ازچهرهٔ شعر بردارد تا دروارای آن دنیای شاعر را کشف کند ـ دنیایی وسیع ونامحدود. با توجه باین امرشك نیست که منتقدهم تقریباً همان کاری را انجام میدهد که فیلسوف میکند. خواه مثل یك فیلسوف مشائی اهل بحث واستدلال باشد خواه مثل یك حکیم اشراقی اهل کشف باشد وشهود. فلسفه را میگویند عبارتست ازمعرفت باحوال اعیان کائنات بقدر مقدور. اما نقد چیست ؟ نقد هم بیك تعبیر معرفت

است باحوال کائنات . اماکدام نوع کائنات ؟ البته نـه اعیان کائنات ، تصاویر کائنات که دنیای شعر و ادب از آن درست میشود . منتقد مثل فیلسوف بحث میکند دراینکه وجود و ماهیت اشیاء چیست و غایت و علت احوال وافعال آنهاکدام است . نهایت آنکه فیلسوف این‌بررسی را دربارهٔ اعیان موجودات انجام میدهد ومنتقد دربارهٔ تصاویر آنهـا: کائنات شعر. ازین روست که تاریخ نقد هم مثل تاریخ فلسفه است و اوج و انحطاط آنها تا حدی بهم مربوط . در اینصورت عجب نیست که درنقد هم مثل فلسفه دنیا تا حد زیادی به حکماء یونان مدیون باشد. درواقع تاریخ نقد شعر ـ بصورت علمی که امروز بیش‌وکم یافته‌است ـ ازیونان آغازمیشود وکدام تحقیق علمی هست که یونانی‌ها آن راشروع نکرده‌اند یا دنبال . چنانکه تحقیقات آنها درباب ماهیت شعروانواع و فنون و اغراض و عیوب آن نه فقط درروم و اروپا انعکاس و ادامه‌یافت بلکه نیز جزوسایرمواریث حکمت یونانی بمسلمین هم رسید و بلاغت ونقد عربی و فارسی بدان مدیون شد .

اما تاریخ فکرنقادی دربین یونانی‌ها ازکی شروع میشود ؟ بی‌شك ازخیلی قدیم و تقریباً ازهمان اوقات‌که فلسفه درنزد قوم پیداشد. درنقد هم مثل فلسفه ، پیشوایان فکر یونانی حکماءِ بزرگ بوده‌اند : افلاطون وارسطو . اما تاریخ آن حتی ، قبل ازظهورسقراط آغازشد . دربازماندهٔ ادب یونانی ازنظم و نثر، ملاحظات انتقادی باقی است از گویندگان و متفکران پیش از سقراط . هومیروس درایلیادهم به مسألهٔ الهام توجه دارد وهم باینکه سبك بیان ، همه بیك‌گونـه نیست. پیندار باختلاف و تعارضی که بین الهام وقواعد ادبی هست اشارت دارد .

ملاحظات اخلاقی در سخنان نویسندگان مختلف- در کلام هر قلیطوس و کسنوفانس- هست. مقایسهٔ معروف بین شعر و نقاشی که گویند نقاشی شعری است گویا و شعر نقاشی‌یی است بی‌صدا در سخن سیمونید✿ آمده است. در نمایشنامهٔ غوکان، اثر اریستوفان، نقد و داوری شاعرانه یی هست در باب آثار اسخولس و اوری پید. چنانکه سقراط حتی در آخرین دفاع خویش راجع بشعر و شاعری نکته های جالب دارد، و نکته هایی انتقادی. با اینهمه نقد و بحث فلسفی در باب شعر هیچ جا بهتر از آثار افلاطون مطرح نشده است خاصه در رسالهٔ فدرس و رسالهٔ ایون. در بارهٔ آراء افلاطون راجع بنقد پیش از این در نقد ادبی سخن گفته‌ام[1]. اینجا کافی است در باب کتاب جمهوری صحبت کنم و در باب مطالبی که آنجا راجع بشر و نقد آن هست.

این کتاب جمهور در واقع خلاصهٔ مباحث افلاطون را در باب شعر و نقد آن در بر دارد و اهمیتش در فلسفه بقدری است که یك نویسندهٔ امریکائی، دربارهٔ آن می گوید تمام کتابخانه‌ها را بسوزانید هرچه در آنها آمده است درین کتاب نیز هست[2]. اصل کتاب طرح یك مدینهٔ فاضله است یا جامعه‌یی که در آن عدالت تام و کامل برقرار باشد. این البته یك رؤیای فلسفی بیش نیست اما برای تحقق بخشیدن این رؤیا افلاطون طرح های جدی افکنده است، و از زبان سقراط. این جمهور افلاطون آیا - آنطور که بعضی محققان پنداشته‌اند - از روی الگوی حکومت مصر قدیم درست شده بود یا باالهام از حکومت هخامنشی؟ درست است که افلاطون پیش از تألیف این کتاب مصر را دیده بود اما مصر درین زمان نمونهٔ یك حکومت

✿ Simonde

درست نبود . حکومت هخامنشی هم در عهد افلاطون روی بانحطاط داشت و نمی‌توانست نمونه‌یی ازیك حکومت درست وعادلانه باشد اگر چه ازین هردو کشور در کتاب افلاطون چیزی هست امامدینهٔ فاضلهٔ او درواقع تصویر درستی ازهیچ شهر خاصی نیست شهریست که افلاطون می‌خواست وجودش را بهانه‌یی کند تا باطرح آن مدینهٔ واقعی آتن را انتقاد نماید . درین مدینه خیالی که برای تأسیس و ادارهٔ آن افلاطون طرحها دارد واحتیاطها ، جایی برای شاعران نیست . درواقع نزدافلاطون ، شعر و شاعری چیزیست که اگر تحت نظارت جامعه نباشد برای سعادت خلق خطرها دارد و زیانها . تأثیر بد شعر دراخلاق جوانان نزد افلاطون از اسباب عمده‌است درطرد شعرا . حتی درکلام هومیروس چیزها هست که جز بدآموزی وگمراهی حاصل دیگر ندارد. بعلاوه شعرخود چیست بجز تقلید ازدنیای خارج، ازدنیای طبیعت؟ اما طبیعت ودنیای خارج که عبارتست ازاعیان موجودات خودش درواقع تقلیدیست ازصورمعقول ، ازمُثُل. البته فقط همین اعیان ثابته‌که از کون وفساد دورند وجایشان در عالم معقولات و مجرداتست حقیقت دارند اما احاطهٔ برآنها کار شاعر نیست کار فیلسوف است . مشهودات ومحسوسات که‌اعیان موجودات را تشکیل میدهند خود درحکم سایه وتصویرند برای این صور معقول و بهمین سبب یك درجه از حقیقت دورند . در اینصورت آنچه شاعر می‌سازد یا نقاش ، تقلید وتصویری اسـ ازاین محسوسات ، وخود دو درجه ازحقیقت فاصله دارد. تقلیدیست از تقلید مُثُل وسایه‌ایست ازسایهٔ آن . ازچنین اموری چه فایده‌یی می‌توان برد؟ بعلاوه، کارشاعرازجهت مجسم کردن احوال نفسانی هم لطفی ندارد زیرا شعروی احوالی راتوصیف

و تصویر می کند که مربوط بقوهٔ عاقله نیست مربوط است بقوهٔ انفعالی نفس : شهوت و غضب. درینصورت شعر و شاعری چه تأثیری در احوال جامعه دارد جز آنکه نفوس را گمراه کند و حالت ضعف و حقارت در آنها بیفزاید ؟ شهوت و خشم و حالات نفسانی دیگر و میل و آرزو را شعر بجای آنکه ریشه کن سازد در وجود انسان آبیاری می کند و پرورش می دهد[۳] . ازین روست که از دیر گاه بقول افلاطون میان شعر و حکمت ناسازگاری بوده و هست . درهرحال هنرشاعر را نباید بگمان آنکه با بیان حقیقت سروکار دارد بجد گرفت باید همواره مراقب بود تا شعر لطمه‌یی بسلامت نفس و استقامت جامعه وارد نکند . بدینگونه افلاطون شعر را بسختی انتقاد می کند و شاعران را از مدینهٔ خیالی خویش طرد می کند تا در جامعهٔ او عدالت فدای هوس نشود .

براین پندار افلاطون ایرادها کرده‌اند و جای ایرادها هم هست . پیش از همه ایرادهای ارسطو را باید یاد کرد که ناشی است از آن اختلاف معروف که بین فلسفهٔ دو حکیم هست. این اختلاف برخلاف آنچه بعضی از حکماء قرون وسطی گفته اند[۴] در حقیقت وجود دارد و اصلش ناشی است از طرز تفکر آنها راجع بکلیات. برسر اینکه کلیات اصالت دارند یا آنکه وجودشان ذهنی است . این یک نزاع کهنه است و شلگل* بهمین نکته نظر دارد که می گوید هر که از مادر می زاید یا پیرو افلاطون است یا پیرو ارسطو[۵]. در واقع آنچه افلاطون مثل می خواند نزد ارسطو، حقیقت ندارد و امریست انتزاعی و خیالی . با چنین مقدمه‌یی عجب نیست که فن شعر ارسطو ، جوابی باشد بآراء و عقاید افلاطون درباب شعر .

درحقیقت برخلاف افلاطون که دنیا را از ورای ابرومه عرفان و

* Schlegel

خیال می‌دید ارسطو در کار عالم بچشم واقع بینی می‌نگریست . ازین‌رو شعر را بمنزلهٔ واقعیات دید . برخلاف استاد آن را بپاس اخلاق محکوم نکرد بلکه به بررسی و تحقیق درماهیت واوصاف آن پرداخت . وی صور معقول را حقیقت واقع نمی‌دید تا کائنات محسوس ومرئی را سایه‌و تصویر آنها بداند . محسوسات و مشهودات عالم را حقیقت می‌شمردو صور معقول را عبارت از تصویرذهنی آنها . بدینگونه واقع بینی او بهانه‌یی بخیال شاعرانه نمی‌دادتا ارزش محسوسات رامنکرشودو کائنات عالم را سایه وتصویری تلقی کند ازحقیقت ـ ازمثل . بعلاوه ، نزدوی منشأ ابداع وایجاد شعروآثارهنرعبارت بود ازعلاقه بتقلید ومحاکات : امری که‌درانسان غریزیست‌وآموزندگی آن نیزازموجبات عمده‌است‌در التذاذ انسان از آن . پس ماهیت وجوهرشعروهنرعبارت میشود ازتقلید ومحاکات و آن لذت وحالتی هم که ازین تقلید ومحاکات حاصل میشود خود غایت وهدف آن است . بااینهمه‌کارشاعرفقط تقلید صرف مجرداز عالم خارج نیست تا بقول‌افلاطون دنیای مشهودات ومحسوسات‌رابعین تصویر وتقلید نماید بلکه ازخود نیزهمواره چیزی بآن اضافه می کندو دنیای محسوسات را ـ بتفاوت اغراض ـ گاه بهتراز آنچه‌هست تصویر وتوصیف می کند وگاه بدتراز آنچه هست . ازاینهاگذشته تأثیرشعرنیز، برخلاف آنچه افلاطون پنداشته‌است ، تنها ضعف عقل وغلبهٔ شهوت نیست بلکه شعر ، خاصه تراژدی ، در انسان حس ترس و شفقت برمی‌انگیزد وازطریق کثارسیس ✿ ـ که بمنزلهٔ مسهل وجلابی‌است پاك کننده ، موجب تزکیه وتهذیب نفس‌انسان را فراهم‌می آورد[۶] . بدینگونه

✿ Katharsis.

شعروشاعری ، برخلاف آنچه افلاطون ادعا می کندموجب فساد جامعه هم نیست .

این است حاصل تعلیم ارسطو در فن شعر که عالی‌ترین تحقیق فلسفی یونانیهاست درباب‌شعر. کتابی که باوجود اختصار تمام مباحث مهم راجع بشعر درآن‌مطرح شده است آن‌هم بدقتی که با برونه‌تیر* می‌توان گفت امروزهم مسائل فن‌نقادی درنزد ماهمانهایی است که نزد ارسطو بوده‌است[۷] . درواقع درنقد و شناخت شعر هـرچه طی قرنهای دراز گفته شده‌است بیش‌وکم همانهاست که موجب گفتگوشده است بین ارسطو واستادش افلاطون .

بعداز ارسطو فلسفهٔ یونانی در لاقیدی رواقی ها و لذت جویـی پیروان ابیقور آرامش‌خاطرجست. کلبی‌ها وشکاکان‌حتی میراث‌افلاطون وارسطو را ببادنقد واستهزاء گرفتند لیکن تأثیر ونفوذ حکمت آنهاباقی ماند ودوام یافت. درنقد شعر زوئیلوس* خود را چون یك‌حکیم کلبی نشان دادولوسین*چون‌یك فیلسوف شکاك . اما حکمت‌جزمی افلاطون وارسطو در اسکندریه وآتن باز احیاء شد و در حوزهٔ امثال فلوطین و آمونیوس‌ساکاس* ، نقد شعرهم بارنگ تازه‌یی صورت جزمی خویش را بازیافت . در واقع بعداز افلاطون و ارسطو چیزعمده‌یی برتحقیقات آنها راجع به شعروسبك و نقدآن افـزوده نشد هـر چند داعیه داران بسیاربودند. ازجمله دیمتریوس نام، ظاهراً ازمعاصران‌پلوتارك ، رساله‌یی نوشت درباب سبك که مشهورست وبا اینهمه کتابش همان بضاعت ارسطوست که بآن چیزهایی تازه نیز افـزوده شده است[۸] . در واقـع

* Brunetiere * Zoïlus * Lucian * Ammonius Saccas

دیمتریوس که غالباً ارسطو را تقلید و تبعیت می‌نماید از آثار او مکرر عباراتی نقل می‌کند بعلاوه از شاگردش تئوفراسطوس* نیز اقوالی می‌آورد[۹]. نهایت آنکه طرز کار وی با شیوهٔ ارسطو تفاوت دارد. هم ازین جهت که وی خیلی کمتر از ارسطو تقید دارد به پیروی از اصول و مقدمات و هم ازین حیث که خیلی بیش از او بکلیات توجه نشان می‌دهد. شاید این نکته از اسباب عمده است در شهرت و اهمیت کتاب او و اشتمالش بر بعضی فقرات سودمند از آثار گمشدهٔ قدما. اثر انتقادی دیگر که ذکرش خالی از اهمیت نیست عبارتست از رسالهٔ لونگینوس در باب نمط عالی، یا شیوهٔ برترین[۱۰]. راجع به این لونگینوس و هویت او - همچنین دربارهٔ دیمتریوس که رسالهٔ «در باب سبك» را نوشته است - از لحاظ تاریخ بحث است و اختلاف اما این اختلافها از اهمیت ادبی رساله‌های منسوب بآنها چیزی نمی‌کاهد. درین رسالهٔ اخیر نشان آشنایی هاهست با آثار و اقوال افلاطون، چنانکه می‌توان گفت مؤلف به افلاطون بیشتر مدیون است تا بارسطو. آنچه وی نمط عالی می‌خواند نوعی مزیت است در بیان، که موجب تعالی است و شاعر درین شیوه سخن را بجایی می‌رساند که آن را می‌توان صدای روحی بلند خواند. این رساله که نوعی کوشش نوافلاطونی است در نقد، در میراث ادبی نقادان یونان قدیم اهمیت خاص دارد و درست گفته است برونه‌تیر آنجا که می‌گوید اگر فن شعر ارسطو اولین کوششی است که در تاریخ قدیم یونان برای نقادی بعمل آمده است رسالهٔ لونگینوس آخرین کوششی است که درین راه مبذول شده است و بهیچوجه هم از حیث عمق و معنی از کتاب ارسطو کمتر نیست[۱۱].

* Theophrastus

با اینهمه از جهت اصالت در نقد یونانی هیچ چیز بپای سخنان افلاطون وارسطو نمی‌رسدچنانکه‌درادب لاتینی‌هم کسانی‌مانند هوراس* وسیسرو*،سنکا* وکنتی‌لین* هم بعضی آراءخود را بهمین‌دوحکیم مدیونند وبتحقیقات آنها. درواقع‌انعکاس و نفوذاقوال افلاطون وارسطو منحصر بیونان‌وروم‌نمانده‌است‌وازخیلی‌قدیم‌درشرق‌نیز نشریافته‌است. البته تأثیر جمهورافلاطون‌درتئوریهای‌راجع‌بشعروبلاغت‌مسلمین‌بپای‌تأثیرفن شعر ارسطو نمی‌رسد اما آشنایی مسلمین با این هردو کتاب سابقهٔ قدیم‌دارد وناچارتأثیر آنها- ولوغیرمستقیم- می‌بایست بنحوی در ادب عربی و فارسی منعکس شده باشد .

جمهور افلاطون شاید حتی در دورهٔ ساسانی هم نزد بعضی از ایرانیهاشناخته بوده‌است. درنامهٔ تنسرمواردی هست که بعضی اهل‌نظر بتأثیر آراء افلاطون منسوب داشته‌اند. باآنکه آگاثیاس این‌احتمال را رد می‌کند نفوذ افلاطون در آراء مزدك بعید بنظر نمی‌رسد [۱۲] . در دورهٔ اسلامی هم باآنکه افلاطون نزد محققان ماشهرت وقبول ارسطو را نداشته‌است‌امابکلی‌هم ناشناس نبوده است وحکماء اسلامی‌بربعضی رسالات او شرحهایی نوشته‌اند و نام پاره‌یی از کتابهای او که شاید از سریانی بعربی نقل شده است نیز در آثار مسلمین ذکرشده است . از جمله حنین‌بن‌اسحق‌کتاب جمهوررا بنام‌کتاب السیاسه بعربی نقل‌کرده است وثابت بن‌قرهٔ حرانی وپسرش سنان نیزدرشرح بعضی مطالب این کتاب ظاهراً مقالاتی داشته‌اند[۱۳] فارابی ترجمه یاخلاصه‌یی از کتاب را در دست داشته است وکندی هم رساله‌یی در باب اعداد مذکور درین کتاب نوشته‌بوده‌است[۱۴] . دررسائل اخوان‌الصفاهم مطالبی ازین‌کتاب، بدون ذکرمأخذ نقل‌شده‌است[۱۵] وترجمهٔ خلاصه‌یی ازکتاب را - که‌اصل

* Horace * Cicero * Senecca * Quintilien

آن خلاصه بجالینوس منسوب بوده است ـ نیز مسلمین در دست داشته‌اند وابن اثیر و ابوالفدا از آن یاد کرده‌اند[۱۶]. با اینهمه غلبهٔ نام و آوازهٔ ارسطو و شهرت کتب اوظاهراً از اسباب عمده بوده است در انصراف مسلمین از کتاب افلاطون، خاصه که بعضی مطالب آن با احوال اجتماعی جاری نه‌مناسب بوده است ونه موافق.

اما ارسطو که فلسفه‌اش نهایت اوج فکر وحکمت یونانی بشمارست نزد مسلمین معلم اول بوده است و آثارش ازخیلی قدیم مرغوب. حتی ابن القفطی فهرستی در دست داشته است[۱۷] از آثار وتألیف بطلمیوس که اصل یونانی آن در دست نیست و وجود آن در بین مسلمین حاکی است ازعلاقه‌یی که حکماء قوم داشته‌اند بافکار وتعالیم فیلسوف. قسمت عمدهٔ این آثار را مسلمین ازیونانی یاسریانی بعربی نقل کرده‌اند باشروح وتفاسیر قدیم ومخصوصاً مساعی بیت‌الحکمهٔ بغداد درین مورد مهم است وقابل ملاحظه. ازجمله فن‌شعر، که آن را از روی لفظ یونانی ابوطیقا هم می‌گفته‌اند درجزو تعلیم منطقی مورد توجه واقع شده است وترجمه. اما چون فهم بیشترینهٔ مطالب کتاب که راجع است به‌تراژدی واپوپوئیا ازحوصلهٔ اعراب خارج بوده است این ترجمه‌ها غالباً مبهم بوده است وتاریك. چنانکه ترجمهٔ ابوبشرمتی، که فن شعر را از سریانی بعربی نقل کرده‌است باقی است وباین دعوی گواه. یحیی بن عدی هم چنانکه از کلام ابن الندیم برمی آید نقلی کرده‌است ازین کتاب که‌ظاهراً همان مأخذ عمدهٔ فن شعر شیخ واقع شده‌است در کتاب شفا. از تلخیصی هم که کندی بموجب روایت ابن الندیم ازین کتاب کرده است اکنون گویا نشانی باقی نیست اما این ترجمه‌ها باتفاسیر وتلخیص‌ها، مایه‌یی شده‌است برای حکمائی

امثال فارابی، ابن‌سینا ، وابن رشد[۱۸] . این تعلیم ارسطو درباب فن‌شعر، که حکماء مسلمان تا این اندازه نسبت بآن علاقه می‌ورزیده‌اند درفکر وذوق نقادان اسلامی چه‌تأثیری داشته است ؟ این مسأله‌یی است که باید دربررسی نقدعرب بآن‌جواب داد . اینجا بایدگفت که ازحکمت‌یونانی آنچه بر ذوق وفکر مسلمین غلبه یافت فلسفه ارسطو بود نه افلاطون ، یابعبارت بهتر ارسطویی بود که می‌توانست با افلاطون کنار بیاید .

۱۷

ازمیراث اسلامی

آیافکر یونانی‌تاثیری‌در آراء نقادان‌اسلامی داشته‌است؟ بی‌شك. اما البته نمیتوان نقد مسلمین را - مثل فلسفهٔ اسلامی - تقریبا بکلی حاصل‌ونتیجهٔ این‌تاثیر شمرد. حکمت یونانی را مترجمین‌قدیم‌و بعضی ازمتکلمین دراوایل عهدعباسیان بین‌مسلمین رواج دادند در صورتیکه نقد اسلامی - نقدشعر عربی - در آن ایام‌قسمتی ازراه تحول خویش‌یا دست‌کم قدم‌های اولش راپیموده بود. ازاین‌رو نفوذطرز فکر یونانی -هرچند بعدازآشنایی‌مسلمین باحکمت یونان- درنقد وعلوم بلاغت‌نیز ظاهرشد. اماسنت‌اسلامی وعربی نقد هم-که مخصوصا برحکمت وفکر یونان بچشم بدگمانی مینگریست - راه‌خود را ادامه‌داد خاصه‌نزدلغوی ها، کاتبان، و راویان شعر. چنانکه امثال جاحظ، ابن‌قتیبه، قاضی جرجانی، ابن‌رشیق، وابن‌الاثیر رهنمایان عمده بوده‌اند برای‌نقدسنتی-نقدلغوی وذوقی ادبا. البته دراین نقدغیراز ملاحظات لغوی وتطبیقی گه‌گاه هم رنك روانشناسی هست هم سایه‌یی اززیباشناسی. با اینهمه،

نقد ادبا از لحاظ تاریخ، در واقع یك میراث عربی است ، مثل خود شعر. چنانکه تاریخ آنرا بایداز عهد جاهلیت آغاز کرد وازسوق عکاظ. دراین شهره بازار پر مشتری ، شعر هم متاعی بود که خواستاران در بارهٔ ارزش آن چانه میزدند . روایت هست که درعکاظ برای نابغهٔ ذبیانی ، شاعر نام آور آن روزگاران قبه‌ای میزدند واو آنجا درباب شعرهایی که برایش خوانده میشد درپیش جمع داوری میکرد واظهار رأی . چنانکه برشعری ازحسان بن ثابت که در آن هنگام ظاهرا جوانی بود نوخاسته ایرادهایی گرفت و با اینحال اورا بشاعری ستود وتشویق کرد . جای دیگر اعشی وخنساء را بر مدعیانشان برتری داد . جزئیات این گونه داوریها البته مشکوك است و همچنین است جزئیات آنچه در باب نقد سایر شاعران جاهلی گفته‌اند ـ طرفة بن عبد، ودیگران . حتی دراصل ادب جاهلی هم حرف هست[1] امابهر حال آنچه شعرو ادب جاهلیت خوانده می شود ، نقدی دارد ذوقی ـ مثل همان شعرجاهلی غالبا تاثری وارتجالی ـ وتا حدی مثل نقدشاعران کهن دریونان قدیم[2] . از اینها گذشته در سخنان وافکارشاعران آن عهد چیزهاهست که حاکی است ازوجود روح نقددر بین آنها چنانکه تصور آنها ازالهام شاعرانه و ارتباط آن باجنی که تابعه خوانده میشود یادآور طرزفکر یونانی‌هاست درباب موز✿ها[3]. همچنین توجه بعضی شاعران باینکه بسیاری معانی درکلام آنها تکراراست و گویی پیشینیان همه هرچه باید همی گفته‌اند[4] شاهدی است برشعورقوم به ارزش میراث گذشته . وجود راویان شعر که حتی درجاهلیت هم هر شاعری راویانی داشته است ووجود اشعاری که حولیات خوانده میشد ودرنظم واصلاح آنها سالی صرف میشد نشان میدهد که نزدقوم نشاطی

✿ Muses

بوده‌است وشعوری برای نقد. البته‌چنین‌نقدی یك‌نقد ذوقی بوده‌است حاکی ازتاثر وعکس‌العمل‌فطری، وبقول‌امروزیهانقد امپرسیونیستی✿. اسلام که‌پدیدآمد نقداخلاقی ودینی‌را هم‌بآنچه ازمیراث جاهلیت‌مانده بود افزود واجتناب ازلغوو فحش وسخنان‌کفرآمیز میزانی‌شد درنقد. چنانکه قرآن هم اوج‌بلاغت شناخته‌شد وحدسخنوری. پیغمبر با آنکه شاعری را تشویق‌نکرد بشعرشاعران‌گوش داد ، وخلفا وصحابه درمنع ازآن اصراری‌نکردند . درعهد اموی حجازکانون غزل عاشقانه بود و عراق روزبازار مدح و فخر .. مخصوصا مجالس خلفا مرکزی بود برای روایت شعر ونقدآن . چنانکه عبدالملك مروان خود درنقد شعر ذوق وقریحه‌یی نشان داد. باری درحجازکه ادب بیشتر صورت غزل داشت نقدی هم که روایت‌شده‌است ـ از کثیّرعزّه، وسکینهٔ بنت‌حسین ودیگران‌ـ درباب‌معانی راجع‌بغزل است وعشق. چنانکه در عُراق که ادب بصورت‌فخر وهجو جلوه داشت نقدی‌هم که نقل است ـ مثل‌آنچه ازفرزدق وجریر نقل کرده‌اند ـ رنك‌همین معانی‌را داشت[۵]. درصورتی که‌نقدعبدالملك مروان وشاعران‌شام‌بیشتر بمضامین راجع بمدح‌مربوط میشد . ازجمله‌گویند شاعری قصیده‌یی درمدح عبدالملك مروان‌گفت که در اولش ازشترخویش سخن‌گفته بود ، بزیادت . خلیفه‌گفت تو شتر خویش‌را مدح کرده‌یی صله‌ات‌راهم ازاوبستان[٦] . باری‌درمجالس خلفا،که برای اعراب مجالی‌بود جهت تعصب وتفاخر ، مساله‌یی که غالبا مطرح میشد این‌بود که اشعرشاعران‌کیست ؟ وجوابهانیزگونه‌گون بود وتابع اغراض گویندگان یا مقتضای مجلس . تعصبات قبیله‌یی‌که غالباهرقبیله شاعریاشاعران خودرااز‌دیگران برترمیدید درعراق‌وحجاز

✿ Impressionniste

ودرهمه دنیای عرب این مسأله راغالبا رنك روزمیداد . البتـه‌مسأله از عهد جاهلیت مانده بود اما آنچه در عهد اموی به آن رنك تازه میداد احیاء تعصبات بود ، بین‌قبایل . ازراویان وشاعران اخبـار بسیار هست حاکی ازجوابهایی که بااین‌مسأله داده‌اند . هریك مطابق ذوق‌و سلیقه‌و باقتضای هوی وتعصب خویش . اما درعهدعباسی این بحث کهنه‌رنك نقد واقعی گرفت . رنگ موازنه و تطبیق یعنی مقایسه بین شاعران و ارزیابی آثارهریك . حتی کتابهادراین‌باب‌بوجود آمد خاصه‌درمقابسه‌بین ابوتمام وبحتری. همچنین درداوری بین متنبی ومدعیانش . این‌موازنه درواقع تاحدی هم دردنباله یك‌مسألۀ قدیم دیگر بود ؛ مسألۀکهنه ونو. اینکه سخن محدثین ـ نوخاستگان ـ را میتوان در ردیف کلام شاعران قدیم آورد یانه مسأله‌یی بود. چنانکه نزاع درباب بحتری و ابوتمام هم بیك تعبیرنزاعی بود درباب کهنه ونو. یك‌نقد روشن که دراین باب شد کتاب آمدی‌بود ـ بنام‌الموازنه بین‌ابی‌تمام وبحتری. دراین کتاب مولف خواسته‌بود بیغرضانه بین دوشاعر داوری کند ، اما علاقه‌یی که بتایید و حمایت‌از بحتری داشته‌است ، اورا بافراط واداشته است دربیان‌عیوب ابی تمام [۸] از اینروبا آنکه زشتی‌ها وزیبایی‌های آثار هر دو شاعـر را طرح کرده است درتطبیق‌وموازنه نائل‌بقضاوتی بیطرفانه نشده‌است. با اینهمه‌کتاب اوازجهت نکته‌سنجی هایی که داردجالب است وخواندنی درباب متنبی‌ومدعیان وی‌هم بحثی‌وجود داشت که جمعی تازگی‌وارزش کلام اورا انکار میکردند وظاهرا صاحب‌بن عباد وزیرمعروف آل بویه محرك آنهابود. چنانکه‌درفرانسه‌هم، راجع‌به‌کرنی✿شاعرچنین‌بحثی‌شد ومحرك آن‌ریشیلیو✿بود[۹] وزیرمعروف. در واقع رنجشی که صاحب از

✿Corneille ✿Richelieu

متنبی و از رفتار خود پسندانه اش‌داشت محرك اوشد در نقد متنبی و در تشویق دیگران بنقد او . رساله‌یی که خود صاحب نوشت‌عبارت بود از الکشف عن‌مساوی شعرالمتنبی ـ در بیان‌عیوب‌شعراو . برای خوشایند‌او نقادان وادبابنا کردند بعیب‌جویی ازشعرمتنبی . چنانکه ابوعلی حاتمی رساله‌یی نوشت و در آن بیشتر معانی‌اخلاقی‌راکه درکلام متنـبی هست ماخوذ دانست از اقوال‌ارسطو . ابوسعید عبیدی رساله‌یی دیگر نوشت دراثبات‌این‌دعوی که بسیاری‌ازسخنان متنبی‌سرقت‌است ازشعرای دیگر حتی ابوهلال عسکری در کتابی‌بنام الصناعتین ،که جهت خاطر صاحب تالیف کرده بود سعی‌نمود تا در بیان محاسن کلام بیشتر بگفتهٔ صاحب استناد جوید ودربیان معایب‌بکلام‌متنبی[۱۰] . بدینگونه متنبی جریمه‌گردن کشی‌وخود پسندی شاعرانهٔخویش وعصیانی راکه برگردنکشان‌روزگار کردبسختی داد امایك تن‌ازنزدیکان وبرکشیدگان صاحب بنام علی‌بن‌ـ عبدالعزیز معروف بقاضی جرجانی بدفاع ازاوبرخاست و بداوری بی ـ غرضانه .کتاب این قاضی الوساطه نام داشت ـ الوساطة بین المتنبی و خصومه . وی‌دراین داوری مثل‌یك قاضی واردشدوبا روشن بینی وحق طلبی یك‌قاضی، یادآوری کرد که درباب یك شاعرهرگز نمیتوان‌ازروی عیوب واشتباهاتش قضاوت کرد بایدازروی محاسن و زیبایی‌هایش‌راجع باوحکم کرد. بعلاوه اغلاط وعیوب در کلام کدام‌شاعر نیست‌حتی‌درشعر کسانی‌مثل‌ابن‌الرومی،ابوتمام‌وابونواس عیب‌هاهست‌وخطاها. که‌میگوید که دراین میان عیب‌وخطا تنهادرکلام متنبی است؟. بعلاوه اگردرسخن او ابیات ضعیف می‌توان یافت اشعار بلند و معانـی استوار و لطیف شاعرانه درآن بیشترهست . اما آنچه درباب سرقات می‌گویند هم جای

حرف است. باید تفاوت گذاشت بین آنکه یك مضمون را که شاعری دیگر ابداع کرده است از او می گیرد با آن کس که یك مضمون عام مشترك را که شاعر دیگری هم گفته است اما بهیچوجه اختصاصی باو ندارد اخذ می کند. بعلاوه فرق است بین اینکه شاعری معنی را از دیگری اخذ کند اما آن را از او بهتر و زیباتر بیان کند با آنکه معنی کلام یك شاعر را اخذ کند ـ بیش و کم با همان الفاظ و عبارات یا حتی با تعبیراتی پست‌تر. در هر حال در باب سرقات نباید افراط کرد و نباید هر شباهت را هم حمل کرد با خذو انتحال[۱۱]. این داوری دقیق و روشن که در باب متنبی و مدعیانش از جانب قاضی جرجانی شد بی شك یك شاهد مؤثر است بر قدرت و فایدهٔ نقد و حاکی است از اهمیت نقش و تأثیر نقادی در ادب. اما مسألهٔ سرقات که قاضی جرجانی با روشن‌بینی و خونسردی انواع آن را بررسی کرده است از مسائل عمده است نزد نقادان عرب. در واقع از خیلی قدیم نقد رایج در نزد ادبا و روات عبارت بود از بررسی در مواردی که مضمون یك شعر با مضمون شعر دیگر شباهت داشت یا اشتراك. باستناد همین نکته بود که ادباء و روات قدیم غالباً شعر محدثین را رد می کردند و مضامین آن را بقدما منسوب می‌نمودند. چنانکه یك ادیب معروف قدیم ـ ابو عمرو بن العلاء ـ در باب این نوخاستگان می گفت که اینها انگل دیگرانند اگر خوب بگویند از دیگران گرفته‌اند و اگر بد بگویند از خودشان است. اسحاق موصلی شعری برای اصمعی خواند اصمعی آن را بسیار بستود و وقتی دانست که اسحاق خودش آن را گفته است از ستایش آن بازگشت و آن را نوظهور دانست و بی‌اصل. نظیر این قضیه را از ابن‌الاعرابی هم نقل کرده‌اند که بسا شعری را میستود و بعد که می فهمید

شاعر از قدما نیست ستایش‌های خودرا پس می گرفت . می گویندشاعری برای ابی‌عبیده شعری خواندسپس از وی درخواست تا بین این شعروشعر یك گویندهٔ جاهلی بدرستی حکم کند ، عصبیت را کنار بگذارد و درباب شعر نظر بدهد نه درباب شاعر، نگوید که این یك شعر عباسی است و آن یك جاهلی ، این یك جدیدست و آن یك قدیم .چون این طرز حکم درواقع داوری بین دوعصرست نه داوری بین دوشاعر[۱۲] . در هرحال ادباوروات خویشتن رانگهدارندهٔ سنت می‌دیدند و حامی شعر قدیم . از این رو غالباً در باب آن تعصب داشتند . مضامین شعرای نوخاسته را هم غالباً مأخوذ می‌دیدند از شعراء قدیمتر . بندرت کسانی پیدا میشدند که مثل ابن قتیبه وقاضی جرجانی درباب قدما و محدثین تعصب نداشته باشند و از شاعر شعر خوب بخواهند نه قدمت و سابقه . نقد ادبا غیر از ملاحظات راجع بسرقات غالباً لغوی بود ، یامربوط بـه بیان وبدیع . درواقع ادباءِ شعر قدما را بعنوان شواهد نگاه می کردند برای نحو یا لغت . این نیاز باستشهاد شاید گه‌گاه بعضی را واداشته باشد که شعری از خود یا دیگری بیك شاعر قدیم منسوب بدارند . اما چون صحبت از سندیت بوده است و اعتبار غالباً هم آنها را وا می‌داشته است کـه در صحت انتساب شعر بیك شاعر دقت نشان دهند وحتی وسواس . ازین روست که ابن سلام درطبقات الشعراءِ خویش مکرر یاآوری می کند که راویان در اشعار قدماءِ دست کاریها می کرده‌اند ، بنام و نشان . چنانکه جاحظ نیز توجه خاصی باین مسألهٔ انتساب دارد. از جمله یك جا از بسیاری اشعاری که روات ساخته‌اند وبشعرا نسبت داده‌اند یاد می کند واین جعل را ممکن میشمارد ومحتمل . جای دیگر شعری راکه در آن از رجم و

شهاب صحبت میشود از یکشاعر جاهلی نقل می کند و می گوید اگر این شاعر جاهلی است از کجامی داند شهابی که در آسمان هست قذف و رجم است ؟ در صورتیکه این نکته ازعقاید اسلامی است و این خود نشان میدهد که شعررا دیگران ساخته‌اند و باو نسبت داده‌اند[۱۳] . گذشته ازمسألهٔ انتساب نقدادبا گه‌گاه ملاحظات روانشناسی‌هم دارد وحتی زیبا شناسی‌و اجتماعی. چنانکه ابن قتیبه توجه خاصی بمسائل‌روانشناسی دارد خاصه درباب زمینه‌های نفسانی شعر . از جمله یك جا توجه میدهد که شاعران در طبع وقریحه تفاوت دارندیکی مدیح را آسان میگوید و هجابرایش دشواراست دیگری برگفتن رثا تواناست اما از عهدهٔ غزل بر نیاید[۱۴] . تفاوت در دواعی‌واسباب نفسانی است که قوت وشدت آنها در اشخاص مختلف است‌واین نکته حاکی است‌ازتوجه وی بتأثیر عامل‌روانشناسی چنانکه توجه بعضی نقادان به آنچه موسیقی لفظ خوانده میشود - حلاوةالنغمه-واینکه‌زیبایی‌بیان‌بیش‌ازدرستی‌معنی‌نزدبعضی‌از آنهااهمیت دارد نیزحکایت می کند ازگرایش قوم بملاحظات زیباشناسی. همچنین اهمیتی که باصل‌مبالغه داده‌اند ، وحتی‌قول مشهوری که می گوید بهترین شعردروغ‌ترین آن‌است نیز مبتنی است بر اساس تصور زیبایی . درنقد ادبا توجه بتأثیر محیط هم هست و این نکته جالب است که فی‌المثل قاضی‌جرجانی قرنهاقبل‌ازتن✿ -نقاد وحکیم فرانسوی - بگوید بداوت کارش آنست که درطبع‌هاخشونت پدید میآوردوهمچنین در ادب ومعانی آن موجدخشونت می‌شود درصورتیکه تمدن در طبع ودر ادب‌موجب سهولت میشود و رقت[۱۵] . این طرز فکر که قرنها بعد درفلسفهٔ تاریخ ابن‌خلدون نیزتعقیب شد حاکی است از توجه ادباء بتأثیر عامل محیط

✿ Taine, H.

و جامعه .

اینهاست نمونه‌یی چند از آنچه در نقد عربی هست ـ نقد ادبا . درین نقد که درواقع دنبالهٔ سنت نقادان قدیمترست تأثیر فلسفهٔ اهل مدرسه بارز نیست وشباهت بین بعضی ازین آراء با آراءِ حکما از اتفاق است یا از یك تأثیر غیر مستقیم اما تدریجی . آیا نقد عربی و اسلامی از حکمت یونانی تا چه حد تأئیر یافته است ؟ اکنون هنگام آنست که جوابی باین سؤال داده شود. انتشار کتب راجع بمنطق در بین مسلمین و تأثیری که حکمت ارسطو از طریق ترجمه‌های کتب یونانی در اذهان متکلمین اسلامی داشت بیشك از اسباب آشنایی مسلمین شد با آراء حکماء یونان در باب فن شعر و بلاغت . چنانکه ظاهراً جاحظ از بلاغت و ادب فرس و روم و هند بی‌بهره نبود اما تأثیر بارز فکر یونانی در نقد قدامه ظاهر شد ـ نقدالشعر . این قدامه نصرانی بود که بر دست مکتفی بالله خلیفهٔ عباسی مسلمان شد و ، کاتب بود و اهل حکمت . کتابهایی هم در علم سیاست و صناعت جدل داشت و مخصوصاً در منطق متبحر بود . وی تحت تأثیر همین معلومات فلسفی بود که نقدالشعر را نوشت ـ با یك برداشت تازه از شعر و فنون شاعری . درین برداشت تأثیر فکر یونانی هست خاصه در شیوهٔ طبقه بندی ابواب و مطالب . البته شعر عربی ، با جزئیات اقوالی که ارسطو در فن شعر آورده است چندان منطبق بنظر نمی‌آمده است و این مشکل را غیر از قدامه و قبل از او مترجمان و شارحان عربی فن شعر هم داشته‌اند . اما تأثیر ارسطو و تعلیم او بازدرجای جای کتاب هست و بشکلی انکار ناپذیر. از جمله اهمیتی

که قدامه برای مبالغه قائل شده‌است در شعر، حرف ارسطو را بخاطر می آورد که مانعی نمی‌بیندازاینکه شعرا امور واشیاء را بالا تر یاپست‌تر از آنچه در واقع هستند وصف کنند . همچنین کوششی که قدامه کرده است تافنون مختلف شعررا ازوصف وتشبیه وغزل ونسیب ومرثیه بدوفن مدیح وهجا برگرداند ، نیزگویی ازترتیب فن شعر ارسطو اخذ شده باشد که از تمام انواع شعربیشتر توجه به تراژدی دارد و کومدی . در بعضی جزئیات دیگر کتاب هم نشانه‌هایی هست ازتأثیرفن خطابه وچون قدامه باکتب منطق وفلسفه سروکارداشته است این اندازه تأثیر در کتاب او بعیدنیست [۱۶] این کتاب و همچنین مطالعات متکلمان وحکماء راجع بشعروخطابه تأثیر تمام داشت درپیدایش بلاغت اسلامی که اساس آن درواقع عبارت بود از بلاغت قرآن و نقد ادباء . بلاغت قرآنی البته اساس بلاغت اسلامی است اما پیدایش تئوریهای بلاغت عربی ، از تأثیرتعلیم ارسطوخالی‌نیست. واضع وشارح عمدهٔ این تئوری‌عبدالقاهر جرجانی است با دوکتاب معروفش : اسرارالبلاغه و دلائل الاعجاز . آیا عبدالقاهرجرجانی هم ازتعلیم حکماء یونان استفاده کرده است ؟ اگرکرده است ظاهراً از طریق کتب ابن‌سینا کرده است و البته بعضی اقوال وتحقیقات وی با آراء ارسطو بی شباهت‌نیست[۱۷] لیکن این‌شباهت آن انداره نیست که حاکی باشد ازتبعیت وتقلید . در هر حال تازگی و اصالتی که در دوکتاب عبدالقاهرهست آن هردو را اساس بلاغت ونقد علمی اسلامی کرده است وازین حیث هم اسرارالبلاغه و دلائل‌الاعجاز تاحدی یاد آورفن شعرارسطوست وفن خطابهٔ او . البته بلاغت ادباکه مبتنی بر صنایع بدیع و بر سنت نقد قدما بود ، درمقابل فکریونانی

عکس العملی تندوخش نشان می‌داد : تحقیر و بدبینی نسبت باقوال حکماء. چنانکه ضیاءالدین ابن‌الاثیر - برادرعزالدین که مورخ‌مشهورست ومؤلف کتاب الکامل فی‌التاریخ- در کتاب‌مشهوری که‌داردبنام المثل‌السائر با خود ستایی وگزافه گویی غرور آمیزی که خاص او - یا خاص اکثر ادباءانست - یك جا ضمن بحث راجع بصناعات کلام اقوال‌حکماءرا درباب اقسام معانی بحث‌هایی می‌داند کلی و بی‌فایده که درعمل چندان بکارنمی آید . می گوید عرب بدوی بدون آنکه از آن کلیات واقف‌باشد نظم ونثر پسندیده انشاء کرده است و شاعرانی مانند ابونواس، مسلم‌بن ولید ، ابو تمام ، و بحتری هم بی آنکه از علوم یونانی اطلاع داشته- باشند معانی خوب بوجود آورده‌اند . درینجا می گوید کتاب شفاء ابن- سینارا دیدم که دربارهٔ‌شعر می گویداین‌امر -یعنی‌شعر- موقوف‌است برد و مقدمه ویك نتیجه . درحالی که ابن سینا خود شعرمیسروده وشك‌نیست که در نظم و انشاء شعر خویش هم هیچوقت منتظر ترتیب دو مقدمه و بدست آوردن نتیجه‌نمی‌شده‌است ویونانی‌هاهم که خود شعرمیسروده‌اند هرگز با ترتیب مقدمات بنظم و انشاء شعر توفیق نیافته‌اند . چه خوب می گوید ابن‌ابی‌الحدید که- دررد قول ابن‌الاثیرو کتابش- دررسالةُ‌الفلك الدائرمی گوید که وی‌سخنان حکمارادر نیافته است ومغالطه کرده‌است[۱۸]

باری بلاغت اسلامی ، مقارن پایان عهد خلافت ، معجونی‌بود ازسنت ادباء و اقوال حکماء و متکلمین که عبدالقاهرنظم ابتکاری تازه یی بدان داده‌بود. سکاکی درمفتاح العلوم خویش تحقیقات عبدالقاهرو ملاحظات ادبارا نظم دیگری داد وازآنها علوم بلاغت را بوجود آورد که بعد از اوصورت جامدفعلی خویش را یافت : معانی ، بیان و بدیع[۱۹] . باری

کتاب سکاکی که آخرین تحقیق علمی اصیل است راجع بعلوم بلاغت رنگ فن خطابه وفن شعر ارسطو وحکماء اسلامی را دارد و این نکته جالب است و آموزنده.

میراث نقد اسلامی ـ تاحدی تحت تأثیر تعلیم حکماء ـ نوعی نقد کلاسیك شد. درواقع فلسفهٔ اسلامی اگرهم گه‌گاه از حکمت ارسطویی فاصله گرفت تقریباً بهرچه داشت رنگ ارسطو داد و هرگز بربنیاد یك فکر دیگر نقد تازه یی بوجود نیاورد. الانقد صوفیه که ذوقی بود و مبنایش از نوع کشف و اشراق. باری غلبهٔ حکمت ارسطو برفلسفهٔ اسلامی تقریباً همگام است با تأثیر ریطوریقا و ابوطیقای او بر بلاغت و نقد مسلمین. آیا این هماهنگی نقد وفلسفه همه‌جا دریك موازات دوام دارد؟

۱۸

نقد و فلسفه

گمان دارم هماهنگی بین فکرفلسفی و فکر نقادی یک واقعیت تاریخی است ازین رو درادب کلاسیك اسلامی - فارسی وعربی-چون اهل نظرتقریباً جز با حکمت ارسطو آشنایی نداشته‌اند درنقد ادبی هم نه مکتب‌های تازه‌یی بوجود آورده‌اند نه شیوه‌های تازه‌یی. آنچه‌دارند میراث عربی است بارنگی از تعالیم ارسطو، فقط نقد صوفیه رامی‌توان بر آن افزود که بی شباهت بنقد نوافلاطونی نیست هر چند بعیدست که از آن متأثر شده باشد. با اینهمه همسازی و هماهنگی بین نقد و فلسفه امریست قطعی، و غیراز یونان ادب اروپا هم برای اثبات آن شواهد عرضه می کند وامثال. درادب‌اروپا این هماهنگی چندانست که درمقابل هریك ازادوار و مکتب‌های فلسفی یك مکتب یا یك دورهٔ نقد ادبی را می‌توان نشان داد. بـا اوصاف و مختصات مناسب و هماهنگ با آن مکتب فلسفی.

صحبت از فلسفه و ادب اروپاست، فلسفه و ادب مسیحی که با

انحطاط و زوال تدریجی فرهنگ عهد شرك یونان و روم آغازشد- در دوره‌یی که مورخین اروپا آن را قرون وسطی خوانده‌اند و عهدظلمت[1]. درست است که هنوز بسیار کشفیات وشاید تحقیقات طولانی لازم‌است تا بتوان کارنامهٔ اندیشه وحکمت این قرون وسطی را ولوباجمال بیان کرد[2] لیکن شك نیست که سعی در تلفیق بین‌عقل وایمان ، بین علم و کلیسادرواقع شغل‌عمده‌بوده‌است برای خکمت این ایام-اسکولاستیك. چنانکه ادب و هنرهم غالباً همین هدف را پیروی می کرد - : خدمت کلیسا . درست است که بعضی شاهکارهای عظیم ادب در همین دوره بوجود آمد ، درست است که کومدی الهی دانته ✿ ، قصه‌های چاسر✿، و منظومهٔ نی‌بلونگن✿ را اروپا باین قرون تاریك مدیونست اما کلیسا روی‌هم رفته باشعروادب‌میانه‌یی‌نداشت. وی‌موزها ✿- آفریدگاران هنر یونانی - را ازمعبد قدس خویش رانده بود وحتی‌گه‌گاه شعر را غذای شیطان‌می‌خواند ومایهٔ‌گمراهی‌وتباهی[3]. اگرهم ازشعر و ادب دم می‌زد شعروادبی را می‌خواست که مثل تئولوژی باشد - دنباله‌رو کلیسا.فلسفهٔ اسکولاستیك با روح نقادی سازش نداشت از این رو در نقد ادبی کار قابلی درین دوره انجام نشد . اسکولاستیك درتعمق واستغراق قوی‌بود و در نقد و داوری ضعیف . اجتهاد شخصی که اساس هرگونه نقدست درین حکمت جای خود را داده بود به‌قول حجت - کلام‌استاد . وقتی بحثی درمیان می آمدهر کس بانگ استادگفته‌است[4] برمی‌آورد هرگونه

✿ Dante ✿ Chaucer ✿ Nibelungenlied
✿ Muses

صدای اعتراضی را خاموش می‌کرد . این استاد مطلق ارسطو بود که حکمت اسکولاستیك او را با افلاطون مثل یك جبار خودکامه تعظیم می‌کرد وحتی تقدیس . جایی که صحبت ازقول حجت درمیان می‌آمد البته جایی برای نقد نبود . نقدی هم اگر بود عبارت میشد از تجلیل قدماء یاتحذیرازتأثیرسوء اقوال مشرکان . آباء کلیسامخصوصا دراوایل این دوره نگرانیشان بیشترازین بابت بودکه مطالعهٔ آثار قدماذوق دینی را درمردم تباه نکند اما دراواخر این دوره توجه خاصی میشد به‌قدما و بلاغت قدیم . اما تا عهد رنسانس ــ که اروپا مطالعهٔ آثارقدما ومعرفت ادب و فرهنگ عهد شرك را دوباره از سر گرفت ــ از روح نقادی در آن سرزمین نشانهٔ قابلی ظهور نکرد .

این رنسانس تجدید حیاتی بودکه اروپا را در پایان قرون وسطی مقارن انحطاط رژیم فئودال و طلیعهٔ تفوق بورژوازی بسوی حکمت و ادب‌عهد شرك کشانید ــ: حکمت وادب یونان ورم. تحقیقات ومطالعات هوما نیست‌ها در ادب قدیم و یك رشته کشفیات و اصلاحات صنعتی و دینی که درین دوره حاصل شد تدریجاً اندیشهٔ متفکران این دوره را از نفوذ اسکولاستیك و کلیسا آزادکرد . دراخلاق طریقهٔ اپیکوریها و رواقی‌ها تجدید شد ودرعلم گرایش بحکمت تجربی . هنرمندان بزرگ ایتالیا ــ لئونارد وداونچی * میکلانجلو * ورفائل * ــ ذوق زیبایی را پرورش دادند وتعالی. چنانکه هومانیست‌ها هم مناسب با حکمت تازهٔ رنساس نقد تازه‌یی بوجود آوردند ــ مخصوصاًنقد متون ونقد لغوی را. نه فقط ایتالیایی‌هایی امثال وارچی* وکاستل وترو * درشرح آراء قدما

* Leonardo Da Vinci * Michelangello * Raphael
* Varchi * Castelvetro

راجع به فن شعر دقت و تحقیق نشان دادند اراسموس* هلندی در نقد و تحقیق متون شاهکارها بوجود آورد. ادب کلاسیك اروپا حاصل این نقد و این طرز فکر شد: ادبی که نامهایی بزرگ مثل مولیر*، کرنی*، راسین*، شکسپیر*، و درایدن* را بلند آوازه ساخت. این ادب در واقع محصول رنسانس بود و دوستدار پیروی از قدما، پیروی ازادب یونان و رم. باآنکه در کلام‌شکسپیر، در کلام مولیر، وحتی در کلام کرنی تمام اصول و قواعد فن شعر ارسطو مراعات نمیشد نقادان کلاسیك قواعد و اصول ارسطو راهم در ضمن میراث شعر و ادب یونانی استقبال کردند. در دوره‌یی که فرنسیس بیکن ودکارت اندیشه غربی را از یوغ ارسطو آزاد میکردند ادب کلاسیك تحت تاثیر رنسانس بارسطو و فن شعر وی‌همچنان بچشم اعجاب می‌نگریست. نقداین دوره‌در واقع دنباله‌یی بود ازحکمت رنسانس وحکمت بیکن* ودکارت*هنوز درآن تاثیری نداشت. نقاد بزرگ عصر نیز در این‌دوره بوالو* بود، در فرانسه. بوالو خود شاعر بود و از اقران و امثال راسین، لافونتن و مولیر اما ذوق نقادی داشت و علاقه شدید به تبعیت از قدما. البته وی تاکید می‌کرد که باید بقواعد و سنن قدما ـ خاصه فن شعر ارسطو ـ گردن نهاد اما یاد آوری میکرد که این‌کار باحترام نام ارسطو نیست برای آنست که اصول و قواعد وی با عقل و منطق موافق است. درست

* Erasmus * Moliere *Corneille
*Racine * Shakespeare * Dryden
* Bacon,F. * Descartes * Boileau

است که جز حقیقت‌هیچ‌چیز زیبا نیست[5] اما این حقیقت چیزی نیست جز طبیعت که قواعد و اصول قدما مخصوصا ارسطو موافق آنست و روشنگر آن . چون قدما بیشتر با طبیعت نزدیک بوده‌اند آن را بهتر توصیف کرده‌اند و بهتر ادراك . از این رو بامطالعهٔ آثار و پیروی از اصول آنهاست که در هنر می‌توان به حقیقت رسید و به زیبایی . این پیروی از قدما و اصول آنهارا پیش‌از بوالو ، و قرنها قبل‌از او هوراس شاعر رومی هم گفته بود با تأکید تمام . چنانکه نظیر آن نزد شاعران و نقادان دیگر هم بود - در انگلستان و آلمان. از جمله الکساندرپوپ✿شاعرانگلیسی نیزچندی بعدازبوالو تقریبا همین اصول را تبلیغ کرد - در رساله منظومی که دارد راجع بنقد[6] . در آلمان گوتشد✿آخرین‌مدافع‌مهم بود برای ادب کلاسیک‌ومخصوصا ادبیات فرانسه.وی که ازتاثیر آراء لایب‌نیتس✿و ولف✿ برکنارنبود رساله‌هایی نوشت در فن شعر ، فن‌خطابه ، و درباب زبان . درفن شعر مخصوصاً تحت‌تاثیر بوالو بود ومثل‌او معتقد بود که درشعر و نمایش باید از هر آنچه باورنکردنی است و نامعقول اجتناب کرد و جز پیرامون‌اموری که بحقیقت نزدیک است نگشت . آراء اومناقشاتی برانگیخت چنان که درآلمان هم‌مثل فرانسه غوغای اختلاف بین قدما ومتجددان معرکهٔ گرم یافت . بعلاه تدریجا حکمت‌های جدید در آثار و افکار اهل ادب هم‌شروع کرد بتأثیر. قرن‌هیجدهم-قرن روشنائی-بنا کرد بتحقیر سنت‌ها هرچه بانقلاب فرانسه نزدیک‌تر میشد این تحقیر اوهم بیشتر شدت

✿ Pope, A. ✿ Gottsched. ✿Leibnitz ✿Wolf

میبافت . نقد این دوره از حکمای اروپا فکر های تازه آموخت و حرف‌های تازه. از تامس‌هابز✿، جان‌لاك✿ و کند یاك✿آموخت که بیشتر بحس و تجربه‌تکیه کندو از دکارت✿ ولایب‌نیتس✿ یادگرفت که بحکومت عقل چگونه گردن‌نهد. ویکو✿ حکیم و نقاد ایتالیایی بآن‌یاد داد که قضاوت زیباشناسی هم مبنای یک نوع معرفت است که بامعرفت استدلالی و تجربی بی‌تفاوت‌دارد وبدینگونه‌درهنرهمه‌جانمی‌توان‌تسلیم قضاوت‌های مقبـول شد و تسلیم سنت ها . شک در ارزش سنت‌ها صاحبنظران این عصر را تدریجا کشانید بمخالفت با آنها. یکنوع خودآگاهی و هشیاری‌اجتماعی‌نتیجه این فلسفه‌هاشد که شاعران و نویسندگان عهد را وا داشت‌بمبارزه برای‌عدالت ، برای خیر وبرای حریت . ولتربالبخند زهرآلودخویش‌ادبیات‌این‌دوره‌رارنگ‌خاصی‌داد- رنگ مبارزه . بدین گونه‌عهد روشنگری ، شعر و هنر را بازندگی مرتبط یافت و آن‌بینش اشرافی کلاسیک که با تبعیت از قدما ادب را از واقعیت و زندگی منصرف میداشت تدریجا شکست میخورد . دیدرو✿- نویسنده دایرة- المعارف- باطرز فکر حسی و تقریبا مادی که چاشنی شک نیزداشت کوشید تا نقدو ادب را در خدمت جامعه درآورد و در خدمت جامعه درآورد و در خدمت اخلاق. لسینگ✿ نویسنده و نقاد آلمانی هم که حریت فکر و استقلال رای خویش را در نقادی مدیون دیدروست، در مبارزه باتقلید و تبعیت از قدما و از مکتب کلاسیک فرانسه توفیق

✿ Thomas Hobbes ✿ J. Loke ✿ Condillac
✿ Descartes ✿ Leibnitz ✿ Vico ✿ Diderot
✿Lessing.

و شهرت تمام یافت. قبل از وی یک نقاد عهد روشنگری نامش وینکلمان✿ باین‌نتیجه رسیده بود که در این امر هم عامل اقلیم موثر هست هم طرز حکومت‌و احوال‌جامعه. این‌افکار ، که در تحول مبانی نقد ادبی تاثیر قوی داشت ، تا حدی حاصل حکمت‌هایی بود که در اروپای آن عهد ، رواج و قوت گرفته بود. وینکلمان سادگی آمیخته با نجابت هنر یونان باستانی و همچنین عظمت متعالی آن را زاییده آزادی میدانست که نزد قوم سنت بود ، وهمان را ایده‌آل هنری میدانست. چه فکری ازاین روشنتر می‌توانست با ایده‌آل اخلاقی و فلسفی عهد روشنگری مناسب باشد؟ همین طرز فکر بود که ادب عهد روشنگری را تا حدی تبدیل می کرد بیک معرکهٔ سخت برضد ظلم و خرافات. ولتر✿، روسو✿، وشیلر✿هم قهرمانان این طرز فکر بودند که انقلاب فرانسه در واقع لبیکی بود بدعاهای کفر آمیز امثال آنها. بدینگونه عهد روشنگری در فرانسه موجد انقلاب کبیر شد با هدف های آزادی جویی و بورژوا پروری خویش اما در آلمان یك نظام فکری انقلابی وبی سابقه بوجود آورد که یك قرن بعد تقریبا تمام افکار فلسفی اروپا بدان مدیون شد[۷] و تائیرش در فلسفه اروپا از تاثیری که انقلاب کبیر در تاریخ اروپا داشت کمتر نبود. بله صحبت‌ازفلسفهٔ‌کانت‌است حکیم آلمانی که‌حکمت اوعبارتست‌از نقدعقل نظری ، نقدعقل عملی ونقد قوهٔ حکم. نفی جسورانهٔ الهیات عقلی‌این فکر نقادرا باین‌نتیجه رسانیده بود که جزباخلاق وایمان تکیه نمی‌توان کرد و بدینگونه کانت ازطریق استدلالات عقلی بهمان جایی رسید که

✿Winckelmann ✿ Voltaire ✿Rousseau'J.J. ✿ Schiller ✿ Kant

ژان ژاك روسو رسیده بود ـ از طریق ذوق . این نتیجهٔ انقلابی بـود ، که منشاء مکتب رمانتیسم شد چنانکه نظریهٔ مشهور هنر برای هنر هم تاحدی برفلسفهٔ نقادی کانت مبتنی بود که قضاوت هنری را از هرگونه علاقهٔ عملی منزه می‌دانست. باری فلسفهٔ کانت درتمام افکار فلسفی‌بعداز او تأثیر بخشید. شیلر وگوته✿ـ دو شاعر بزرگ آلمان ـ ازآن فلسفه بهره بردند. بتهوفن✿کلام او را درین باب که در عالـم دوچیز شگفت هست آسمان پرستاره دربالای سر وقانون اخلاق دردرون ضمیرانسان، با اعجاب وتحسین یاد می کرد. بعدهم‌هگل✿وكارلايل✿مديون اوشدند هم ویلیم‌جمس✿وبرگسون . صدای او ـ که درالهیات همه چیز را جز اخلاق واحساسات رد مـی کرد ـ در ادب البته بـی انعکاس نمی‌ماند و رمانتیسم عبارت بود ازاین انعکاس.

مکتب رمانتیسم در حقیقت نوعی عکس‌العمل بود در مقابـل فلسفه‌های جزمی وتعقلی رایج در عهد روشنگری و مـی‌خواست تحت تأثیر اقوال‌کانت وروسو اتکاء بر وجدان واحساسات را در برابر«تعقل خالی‌ازروح » روشنگران توصیه‌کند. این طرز فکر که در دنبال‌بحران انقلاب‌کبیر وهذیان امپراطوری بناپارت بزودی مثل یك بیماری واگیر در اروپای غربی پیچید کانون اصلیش نخست شهر کوچك ینا بود در آلمان . درواقع دراین شهرمقارن آخرین سالهای عمرکانت بودکه‌این طریقه رونق یافت ورواج . درآن سالها شیلر دراین شهر درس تاریـخ می‌گفت فیخته وشلینگ درایدئالیسم خویش غوطه می‌خوردند ، هگل

✿ Goethe ✿ Bethoven ✿ Hegel
✿ Carlyle ✿ James, w.

بتأمل درفلسفه خویش اشتغال داشت وفریدریش شلگل✿ با دوستان ادبی خویش نهضت رمانتیسم را بنیاد می نهاد . این مکتب عشق به طبیعت و تأملات دینی را بمنزلهٔ وسیله میشمرد برای نیل انسان به نامحدود . بعلاوه قدرت زوال یافتهٔ کلیسا وعظمت سپری شدهٔ عهد فئودال را رنگ افسانه می داد وبچشم حسرت وشوق می دید. درمدتی کوتاه ـ تحت نفوذفلسفه کانت، فیخته✿ وشلایرماخر✿، رمانتیسم اروپای غربی را تسخیر کرد و همه جا تقریباً جای مکتب کلاسیك را گرفت . در فرانسه کسانی چون شاتوبریان✿، ومادام استال آن را استقبال کردند و درانگلستان امثال شلی، وبایرون✿. چنانکه بزودی درایتالیا، اسپانیا ، دانمارك ، ولهستان هم طرفداران جدی یافت، وپرحرارت. چیزی که رمانتیسم توصیه می کرد مخصوصاً عبارت بوداز ترك پیروی ازقدما ، کنار نهادن سنت ها و قیود بیفایدهٔ قراردادی ، خدا حافظی با اساطیر یونان و رم ، بیقیدی بآنچه کلاسیك ها نامش راعقل نهاده بودند. توجه باخذ مضامین ازاقوام دیگر، شمالی ها ومخصوصاً شرقیها . این گرایش بشرق رنگ خاصی به نهضت رمانتیسم داد . شلگل که خود پایه گذار رمانتیسم بود بمطالعات شرقی خاصه هندی علاقه داشت . گوته بشرق خاصه ایران بچشم اشتیاق وعلاقه می نگریست . بایرون ولامارتین نیز ازتأثیر شرق زدگی در تاب بودند . این یك جلوه ازبیماری رمانتیسم بود. جلوهٔ دیگرش مخصوصاً عبارت بود از پرورش فردیت و استغراق در عواطف و احساسات شخصی . شلایرماخر ـ یك فیلسوف رمانتیك ـ حتی اخلاق خویش را براساس اوصاف

✿Schlegel, F. von ✿ Fichte ✿Schleiermacher

✿ Chateaubriand ✿ Shelley ✿ Byron

فردی می‌نهاد . رمانتیسم می‌خواست که شاعر خودش باشد و الهامش بدون تقید به قیود و حدود کلاسیك. این مکتب که تحت تأثیر فلسفه‌های رایج عصر بوجود آمد البته بوجود آورندهٔ یك مکتب نقد هم شد ـ نقد رمانتیك. از نقادان آن مکتب بوده‌اند در انگلستان ولیم هزلیت✿ و چارلز لمب✿ و در فرانسه ویلمن✿، و سنت بوو✿. با تفاوتهایی که در بیانشان هست و در دیدشان. ولیم هزلیت با آنکه نقدش بیشتر جنبهٔ ذهنی و شخصی دارد و مخصوصاً با آنکه از نقص و غرض هم خالی نیست مشحون است از نکته سنجی‌های لطیف . بعضی قضاوتهای او دربارهٔ شعرا هنوز هم مقبولست و معتبر و با تمام عیب‌هایی که بر او می‌گیرند وی را هنوز مهمترین منتقد عصر خویش میشمارند . چنانکه چارلز لمب هم نقدش ذهنی است اما آکنده از لطف وظرافت . هدفش گویی در نقد آنست که هم خواننده‌اش لذت ببرد و هم خودش ۸. هیجانها و خیال پروریهایی که در نقد او هست باذوق وظرافتی که دارد وی را در نقادی توفیق و قبولی تمام داده است واو را بدرستی صدای واقعی رمانتیسم می‌توان خواند در ادبیات انگلیس. امادر فرانسه نه نقد ویلمن رمانتیسم خالص است نه طریقه سنت بوو . نقد ویلمن مخصوصاً متاثرست از شاتوبریان و مادام دواستال✿ . با اینمه نقدیست عینی ، تاریخی و تطبیقی . می‌گوید نقد باید مثل تاریخ باشد دور از هرگونه شور وشوق ، دور از هرگونه شائبه وعلاقه . باید قضاوتش راجع باشد

✿ W. Hazzlitt ✿ Ch. Lamb ✿ Villemain

✿ Sainte – Beuve ✿ Mme de Stael

بهنر و استعداد نویسنده نه راجع بعقیده و طرز فکرش . اما سنت‌بوو در احوال نفسانی شاعر تأملی بسزا بجـا می‌آورد ، چنانکه نقـدش چیزی میشود ازنوع تاریخ طبیعی-تاریخ طبیعی اذهان و افکار. تازگی شیوهٔ نقدا و درین است که در شناخت اثر توجه خاص بصاحب اثر دارد و بدینگونه نقد در نزد او ازتحقیقات زیباشناسی بتحقیقات راجع به تاریخ و روانشناسی میگراید ازکلی بجزئی کشانیده میشود و از جمع بفرد[۹] . همین نکته است که نقد اورارنگ خاصی از رمانتیك میدهد . بعلاوه این شیوه کمك مـوثری است در فهـم اثر و تمتع و التذاذ از آن . میگوید نقادکسی است که خودش میداند چگونه باید بقرائت آثار نویسندگان بپردازد و بدیگران هم یاد میدهد که چگونه قرائت کنند. ذکـری از مشهورترین آثار این‌نقادان در اینجا ضرورت ندارد ازآنکه مرادم فقط اشاره است بشیوهٔ نقـد آنها و تاثیری که از اندیشه‌های فلسفی متداول دارند .

غوغای رمانتیسم تدریجاً در جار وجنجال فلسفه‌های گونه‌گون و مکتب‌های ادبی قرن نوزدهم خاموش شد . این قرن دوران جوشش و پیدایش بود - در فلسفه و در ادب . آراء کانت از همان اوایل‌این قرن منشأ و مبداء بسیاری نظریه‌های فلسفی شد . هم شوپنهاور بدبینی خود را از آن‌ساخت هم هگل جدل خویش را . بعلاوه نقد سختی‌که اوبر عقل نظری و تحقیقات مابعدالطبیعه وارد کرد ضربتی بود بر اصحاب مکتب‌های‌جزمی.ازاینجا بودکه شك‌فلسفی، واعتقادبه‌نسبیت‌احکام باز احیاء شد . کانت که ارزش قضاوتهای عقل نظری را در باب ذوات نفی میکند حکـم ذوقی - استتیك✽ - را عـبارت می‌داند از قضـاوتی

✽ Esthetique

عاری از شائبه منفعت . نزد اوحکم راجع بزیبایی و هنر وقتی بشائبه منفعتی آلوده‌شود دیگر یك حکم‌خالص ذوقی نیست و از حیث ادراك زیبایی ارزش ندارد . بعلاوه زیبایی غایتش امریست درونی ، درخود آن و نه در خارج . درواقع همین فکر کانت بود که‌کوشید هنررا‌ازهر قیدی برهاند ، آن را ببازی بگیرد و منتهی کند بمکتب معروف « هنر برای هنر » . این مکتب‌درپایان عهدرمانتیسم یك‌چند طرفداران جدی‌یافت که مدعی‌بودند یك اثر ادبی نه‌اخلاقی‌است نه خلاف اخلاق ، یا خوب نوشته شده است یابد . توصیه‌میکردند که شعر باید ازهر گونه تمایلات اجتماعی و اخلاقی برکنار باشد . حتی تاکید می کردند که هیچ‌چیز واقعا زیبانیست‌بجز آنچه در آن سودی و فایده‌یی نباشد . هر آنچه سودی و فایده‌یی دارد زشت است از آنکه حاکی است از یك حاجت‌انسانی وحاجت‌های‌انسانی همه پست است وزشت . طرز فکر پیروان این‌مکتب بیش‌وکم چنین بود. تئوفیل گوتیه✿ ولوکنت‌دولیل✿ درفرانسه‌منادی این‌فکر بودند والترپاتر✿ و اسکاروایلد✿ درانگلستان. عکس‌العمل آن نیز ـ مثل اصل فکر ـ ناشی از یك فلسفه بود . بله ، از آراء فیخته که یك تن از شاگردان کانت بشمار است‌بعلاوه از میراث افکار سقراط و افلاطون . در واقع تامس کارلایل مورخ و محقق انگلیسی از نظریه‌فیخته✿که وجودانسان را عامل عمده میدید درتجدید احوال‌و ادامه عالم ، فکر قهرمان پرستی و قهرمان جویی خویش را بوجود آورد که « انسان برتر»نیچه بعدها یك کودك ضایع شدهٔ آن

✿ Theophile Gautier ✿ Leconte de Lisle
Walter Pater ✿ Oscar wilde ✿ Fichte.

قهرمان تلقی شد. هنر هم، وسیله‌یی تلقی بشمار آمد که این قهرمان کارلایل* را در کار آفرینش و تجدید بنای عالم کمك می کند. جان رسکین* ، نقاد و محقق انگلیسی که از افکار کارلایل متأثر بود، هنر را وسیله‌یی تلقی کرد برای تربیت و ترقی انسان. چنانکه لوتولستوی* درپاسخ این معما که هنر چیست؟ نیز بهمین طرز فکر گرایش یافت. ازاینها گذشته نقدی که کانت ازعقل نظری کرد میدانی تازه گشود برای ظهور شك در افکار. فلسفه تحققی هم طرز فکر متافیزیکی را بسختی انتقاد کرد. این نکته فکر نسبیت را بوجود آورد - یعنی اعتقاد به نسبیت احکام وقضاوتهای عقلی را. این هم یك نوع طرزفکر ایدئالیستی بود که بهر حال واقعیت عینی را بچیزی نمیگرفت. در زیبایی وهنر کسانی که دم از نسبیت احکام می‌زدند مدعی شدند که شعر و هنر بطور کلی نه خوبست نه بد. خوب و بد آن متناسب است با ذوق و ادراك خواننده. از این رو نقد هم در واقع چیزی نیست جز بیان تأثر ودریافتی که برای یك منتقد حاصل شده است از مطالعه یك اثر: امپرسیونیسم. دراحوالی که رنان* وبرگسون* هم‌در دنبال کانت و کنت* ضعف و عجز عقل را در ادراك حقیقت نشان میدادند بسیاری اذهان برای نقد وقضاوت باین‌طرزفکر- طرز فکرامپرسیونیسم - پناه‌میبردند آناتول‌فرانس* وژول‌لومتر* درنقادی باین‌شیوه علاقه می‌وزیدند. نزد آنها انسان هرگز از وجود خویش بیرون نمی‌آید و آنچه هم درباب خوب و بد چیزهای خارج بیان میکند یك قضاوت عینی نیست. یك

---

* Th.Carlyle * J. Ruskin * L. Tolstoi * Comte
* Renan, E. * Bergson * Anatole France * J. Lemaitre

قضاوت عینی نیست . یك سلسله تاثرات شخصی و ذوقی است که رنگ ذهنی‌دارد نه عینی[۱۰] .

بدینگونه امپرسیونیسم در باب حکم ذوقی بنایش برشك بود . نزد آناتول فرانس زیباشناسی اساس درستی‌نداشت مثل‌کاخی بود که توی هوا معلق باشد . نه آن را برپایه اخلاق می‌توان نهاد نه برجامعه شناسی . از آنکه خود آنها را هم نمیشد علم خواند ــ بمعنی واقعی لفظ . حاصل آنکه هرحکم که منتقد می کند فقط تاثرات خود اوست و ماجراهایی که روح او دارد درمعرکهٔ آثار و شاهکارها . از این رو قضاوت او برای دیگران نه اعتبار دارد و نه صحت . در ورای این طرز فکر ، نظریه استقلال هنر که در واقع از مباحثات کانت حاصل میشد مدافع سختی در وجود کروچه یافت ✿ . بندتو کروچه منتقد وحکیم ایتالیایی که اندیشه کانت را شکلی‌کاملتر داد وکوشید هنر را از اینکه یکباره در دام فاشیسم افتد ــ و بمنزلهٔ یك وسیله و افزار برای حکومت و تربیت باشد ــ باز دارد . در واقع نزد کروچه هنر نه ارتباطی با منفعت دارد نه با لذت . چنانکه باخلاق هم مربوط نیست وآن وظایف که بنام اخلاق وتربیت ازهنرخواسته میشود درواقع نه‌کار اوست و نه‌شایستهٔ او. زیبایی هم امریست ذهنی. چیزی که بصاحب حس مربوط است نه بشئی خارج و ادراك آن هم از راه شهودست نه تجربه. کروچه بااین سلاح فکری خیلی بموقع مبارزه با تجاوزرا شروع کرد چنانکه کانت هم حتی‌درپیری ازوظیفه یك‌فیلسوف غافل نمانده بود. فلسفه کروچه درحقیقت میوه‌یی‌بودکه ازسرچشمه‌فکر

✿ B. Croce

کانت سیراب گشته بود . اما درخت حکمت کانت پیش‌از آن یك‌میوهٔ زهرآلوده هم‌ببار آورده بود: بد بینی شوپنهاور✿ . در«دنیای همچون پندار واراده» این روح نوحه‌گر همه چیز بوی یاس و ملال می‌دهد . جهان چیست ؟ جهان تصور من است . با این جمله است که مهمترین اثر فلسفی او آغاز میشود. می‌گوید ما هرگزاز برون به ماهیت حقیقی اشیاء نمی‌رسیم . هرقدر بیشتر جستجو کنیم بچیزی نمی‌رسیم مگر الفاظ و خیالات ، که چیزی نیست جز دام فریب‌برای زندگی. اما زندگی چیست ؟ اراده یعنی میل زیستن که حاصل آن هم هیچ نیست غیرازدرد ورنج دائم . می‌پرسد مگر دانته شاعربزرگ ایتالیا تصویری را که از دوزخ ساخته است از جای دیگر غیر از این زندگی خاکی‌ما آورده است ؟ این زندگی که چیزی جز تنازع و تصادم دائم نیست ادامه‌اش حاصل یك فریب است . فریب عشق که عاشق و معشوق را کور می کند وبدام‌ازدواج می‌اندازد تاآنچه مصلحت نوع است انجام گیرد و دراین راه فرد را قربانی می کند . عشق و غزل وسیله‌یی است که طبیعت بانسان می دهد تا اورا باین دام ببندازد می‌گوید اگر عشق پترارك سیراب میشد نغمه‌های اوهم پایان می‌بافت درینصورت آیا شعر وهنر فایده یی ندارد ؟ چرا از آنکه رنج هستی را تسکین میدهدو مارا از امور جزئی و زو گذرد بعوالم کلی و ابدی می کشاند اما این مقصود وقتی حاصل میشود که تمتع از هنر وزیبائی از شائبه اغراض و منافع خالی‌باشد . بدینگونه شوپنهاور باز بنتیجهٔ کانت می‌رسد. این‌طرز فکر شوپنهاور ـ وتلمیذاوهارتمان ✿ ـ تأثیر کرد در

✿ Schopenaruer, A. ✿ Hartmann

پیدایش یك مکتب ادبی: سمبولیسم.* اهمیت خاصی که این مکتب به حساسیت و احساس - در مقابل ادراك عقلی - می‌داد رنگ ایدئالیسم داشت‌وبدبینی آن ازنفوذ شوپهناور بود وهارتمان[11]. توجه این مکتب برمز و کنایه بعضی شاعران رابه رؤیا وهذیان بد بینانه کشانید و بعدها تحت تأثیرفرضیه‌های فروید* ، منتهی شد به سوررئالیسم : مکتب‌ادبی تازه‌یی مشحون از کابوس‌ها ، اوهام ، بدبینی‌ها ، یاس‌ها و ضعف‌های انسانی. چنانکه نظیر همین تاریك‌بینی‌ها ، نزد ریلکه* شاعر اطریشی و کامو* نویسندهٔفرانسوی‌منتهی‌شد بطرزفکر وتلقی‌اگزیستانسیالیسم* . همچنین طغیانی که ازین بدبینی‌ها ونگرانی‌ها سرچشمه می‌گرفت‌منجر شد به‌مکتب دادائیسم* که عبارت بود از یك عصیان تخریب همراه با وقاحت وجسارتی بدبینانه .

جایی‌که‌شور هذیان‌آلود رمانتیسم وابهام آگنده ازرمز وبدبینی سمبولیسم تدریجاًفروکش‌کرد تنهایك پناه‌گاه عمده باقی ماند: واقع‌بینی . سنت‌های فلسفی اصحاب جزم وتعقل همچنان برای نیل‌بحقیقت راه عملی می‌جست. آیاآنسوی حس وتجربه، هیچ چیزحقیقت‌ندارد؟ اگوست کنت‌می‌گفت پس‌تنهابآنچه متکی برحس و تجربهٔ جزئی است می‌توان تکیه‌کرد . جان استوارت میل ازین بی‌اعتباری عقل وا[illegible]لال نتیجه می‌گرفت‌که پس حقیقت فقط چیزیست‌که نفع[illegible] دارد: [illegible]رین نفع برای بیشترین خلق . هربرت اسپنسربیفا[illegible] قشان[illegible]را دستاویزی می‌کرد برای توجه باحوال جامعه - جامعه‌شناسی . وویلیم-

* Symbolism. *Freud *Rilke.R.M. *A.Camus
* Existentia[illegible] *Dadaïsme

جمس باین نتیجه می‌رسید که درینصورت حقیقت چیزیست که درعمل موجب راحت‌باشد وسهولت . آیا فکر غربی می‌خواست فلسفهٔرواقی وابیقوری را تجدید کند ؟ بیحاصلی مناقشات ایدئالیسم در واقع فکر فلسفی را به‌واقع بینی می کشانید ، بتوجه بدانچه واقعیت عملی دارد. تمام این فلسفه‌های جدید مبتنی بود بریك نوع واقع گرایی ، برواقع-بینی درمعرفت. یعنی اینکه محسوسات وواقعیات عالم وجودشان‌عینی است و مستقل ، ربطی هم بذهن ونفس ماندارد . آنچه ازاین طرزفکر عاید ادب شد عبارت‌بود ازمکتب واقع بینی - رئالیسم . در انگلستان این‌مکتب‌ازفلسفهٔ اسپنسر✿ وجان‌استوارت میل✿مایهٔ حیاتی‌می گرفت و در فرانسه ازفلسفهٔ اگوست کنت✿ . در این مکتب نویسنده از بازی با احساسات‌خودوخواننده خودداری‌می کند ومی گذارد تاواقعیت خودش بزبان‌بیاید. بجای آنکه دست به‌مکاشفه وابداع بزند بمشاهده‌می‌پردازد و بررسی. این‌شیوهٔ فکر نقدراهم به‌تحلیل‌وتجزیهٔ اثر کشانیدوهم به‌بررسی مآخذ وعوامل آن. در روسیه نقدبلنیسکی✿ وچرنیشفسکی✿ معرف‌این طرزفکرست ودرفرانسه نقدتن وبرونه‌تیر. رئالیسم مادی‌مخصوصاًدرنقد بلینسکی‌باوج قوت‌خویش رسید. اما نقداوتمام‌اوصاف رئالیسم راداشت جز بیطرفیش را . بلینسکی درواقع ازجناح چپ پیروان هگل پیروی می‌کرد و می‌خواست که ادب نه تنها نسبت بواقعیت زندگی وفادار باشد بلکه نیزمروج افکارمترقی و آزادیخواهانه شود. قضاوتهای او در باب نویسندگان وشاعران معاصرش باحدت وقاطعیتی واقع بینانه‌همراه

✿A.Comte ✿Belinsky

✿Chernyshevsky

بود. پوشکین ✿ را بهترین ترجمان افکار عصر خویش می‌خواند و ورود تورگینف✿ را بعرصهٔ ادب تبریك می‌گفت . در استفاده ازفکر و ادب اقوام دیگر دقت و روشن بینی را توصیه می‌کرد . معتقد بود بدتر و زیان بخش‌تر از این چیزی نیست که یك ملت نداند از کی چه چیزی را باید اخذ کند. تعلیم بلینسکی ، بوسیلهٔ چرنیشفسکی و دوبرولیوبف✿ دنبال شد که همچنان مروج ترقی بودند و آزادی طلبی[۱۲].

بدینگونه در روسیه رئالیسم بهدایت فلسفهٔ مادی هنر را بخدمت جامعه در میاورد - بخدمت آزادی و ترقی قوم . اما در فرانسه تمایل بتحقیق داشت و بررسی عوامل و اسباب گونه گون. تن✿ درواقع طالب نقدیست علمی ، عینی و مبتنی بر جستجوی علل و نتایج شیوه او عبارتست ازاینکه آثارادبی را بمثابه واقعیت هایی تلقی کند که منتقد فقط میخواهد اوصاف و مختصات آنها را بررسی کند و هم اسباب و علل پیدایش آن اوصاف و مختصات را . همانطور که گیاه شناسی بی‌هیچ تفاوت گاه اوصاف درخت نارنج را بررسی می‌کند و گاه درخت صنوبر را ، گاه خرزهره‌را و گاه درخت قان را. نقد هم مثل گیاه‌شناسی است گیرم نه درباب گیاه مطالعه می‌کند بلکه در باب انسان و آثار اوست که به بررسی می‌پردازد . وی بانی و مروج نوعی رئالیسم است که ناتورالیسم✿ خوانده میشود ودرنقد نیز بعوامل و اسباب طبیعی توجه خاص دارد . چنانکه در سیر تحول ادب نژاد ، عامل محیط ، و عامل زمان را بیش‌از هرچیز دیگر موثر می‌داند . برونه‌تیر هم که طالب نقد عینی است و علمی باین اسباب و عوامل طبیعی اهمیت بسیار میدهد .

✿ Puskin ✿ Turgeniev ✿ Dobroliobov
✿ Taine, H ✿ Naturalisme

وی در باب تحول انواع وفنون ادبی مطالعات جالب دارد ومی کوشد تا نشان دهد انواع ادبی هم مثل انواع موجودات زنده دائم در تحول و تغییرست- درجهت ترقی یاتنزل[۱۳] . نقدتن✲ وبرونه‌تیر✲ بعدها در نقد اهل مدرسه ، ادامه یافت و نقد مبتنی بر متون و تاریخ از آن بیرون آمد که نویسندگان کتابهای راجع بتاریخ ادبیات از آن‌شیوه غالباً استفاده کرده‌اند و پیروی[۱۴] . این سبك نقادی در واقع شیوهٔ التقاطی دارد ، ومعجونی است از انواع شیوه‌ها ومکتب‌ها . نزد لئو تولستوی نقدنشانه‌یی است ازانحطاط‌هنر. از آنکه‌هنر بسبب حرفه‌یی‌شدنش احتیاج دارد به یك روشنگر و یك بازاریاب . اما آیااین ارزیابی که او از هنر دارد در پرتو جهان بینی عصری و ادراك درست زندگی - آنگونه که خودش مدعی است - انجام شده است ؟ با اینهمه این طرز فکر هم نتیجه‌یی است از جهان بینی تولستوی و از فلسفهٔ او راجع بحیات[۱۵] .

وجود این همه مکتب های فلسفی و ادبی چه چیزی را ثابت می‌کند؟ هماهنگی بین فلسفه و نقد را . بعلاوه مگر نه هرمکتب ادبی نیز یك شیوه نقادی است ؟ نکته اینجاست که در ایران با وجود آشنایی‌ها که طی نیم قرن اخیر با این مکتب‌های ادبی حاصل شده است اصول تعلیم این مکتب‌ها و شیوه‌های نقدشان در نقد ادبی ما انعکاس نیافته است . یك سبب اصلی در این امر بی شك اختلاف در سوابق تاریخی و تفاوت در

✲ Taine,H. ✲ Brunetiere,F.

مقتضیات مادی و اقتصادی است بین ایـران و اروپا . اما علت عمده ظاهراً آنست که صاحب نظران ما ، درگذشته ، با فلسفه‌هایی که منشاء و مبدأ بسیاری از این مکتب‌های ادبی و نقادی بوده‌است آشنایی درست‌نداشته‌اند. نه آخر نقد ادبی در سیر و تحول خویش با فکر فلسفی هماهنگی دارد ؟

۱۹

از نقد حال ما

یك شاعر قدیم فارسی زبان ، که خود سازنده بهترین داستانهای منظوم بزمی است می پرسد که وقتی نتوان راستی را درج کرد ، دروغی را چه باید خرج کردن ؟ بااینهمه خود شاعر همین شیرین و خسروش که در آن این‌دعوی‌رامیکند[1] سرشارست ازدروغ‌های‌شاعرانه‌ـ تخیل و مبالغه . نه آیا از قدیم گفته‌اند[2] که بهترین شعر عبارتست از دروغ‌ترین آن ؟ درست است که نزدیك‌شاعر عرب هم‌بهترین شعری که تو گویی آنست که وقتی آنرا بخوانی مردم‌آن را براست گیرند[3] امانه شعر خود او بااین‌میزان‌درست‌درمی آید نه‌شعر نظامی‌ماو نه‌شعر هیچ شاعرواقعی دیگر. حتی‌همین‌شعرراکه این‌شاعر گفته‌است کسی که می‌ـ شنود گوینده را براست نمی‌گیرد . آیا معنی این دعوی آنست که پس شعر بی دروغ ممکن نیست ؟ البته که ممکن هست . اما شعر بی‌دروغ نه آن است که در آن نه تخیل باشد نه مبالغه . آن است که شنونده چون بشنودش مطمئن شود گوینده آن را خلاف احساس ، خلاف

پندار ، و خلاف وجدان خویش نگفته است . اگر هم در آن مبالغه هست‌ودروغ، آنهمه ترجمان واقعی طرزفکرشاعریا طرزبرخورد اوست با واقعیات . این است آنچه من شعر بی‌دروغ می‌خوانم و آن را شعر واقعی میشمرم.درینصورت البته آنچه شاعران بتقلید یکدگر گفته‌اندازین گونه شعر نمی‌تواند باشد. از آنکه‌تصویروترجمان‌خودآنهانیست‌ترجمان وتصویر کسانی‌است که سرمشق آنهابوده‌اند.بعلاوه‌درمقابل شعر بی‌دروغ نقدبی‌دروغ هم‌هست.نقدی که حاکی‌است ازفکروذوق وشناخت واقعی منتقدنه‌ازیك‌قضاوت‌قبلی که منتقدآن‌رابیان‌می کندتاخودش‌راراضی کندیا دیگران را. بدینگونه نقد هم‌ممکن است دروغین باشد یا بی دروغ و آنچه مهم است البته نقد بی‌دروغ است که هم شعر شاعر را بی نقاب می کند و هم خودش بی نقاب ظاهر میشود . نقد دروغین نمونه‌اش غالباًمجاملات رایج در بعضی‌مجلات‌است یا نقدهای‌باصطلاح‌پسافویی[4] که هم در بعضی مجلات هست . این نقدی که در مجلات امروز رایج است البته همه‌اش‌ازیك دست نیست نه همه‌اش پسافوئی‌است ونه بکلی مبتنی براغراض دیگر. اما با احوال زمانه مربوط است وبافرازونشیب آن . بعلاوه هنوز نمی‌توان در بارهٔ بعضی قیافه‌های تازه ـ که این‌اواخر وارد معرکه شده‌اند ـ قضاوت کرد . بعضی ازین قریحه‌های تازه بکار خویش رنگی از آیین روزنامه نگاری می‌دهند ـ ژورنالیسم. همین‌نکته است که نقد آنها را گرم وتند می کند ، وگه‌گاه حتی‌خشن و بیرحمانه. بعضی دیگرخودرا خونسردتر نشان‌می‌دهند ومعتدلتر. ازجمله دکترمیترا با وجود گرایش تعصب آلودی که بنوعی رئالیسم داردگه‌گاه قضاوتش با اعتدال توأم است وبا احتیاط. عبدالمحمدآیتی با آنکه ارشاد مآبی

معلمانه نقدش را برای شاعران گران‌می کند وخشن دقتی که درجزئیات دارد قابل تحسین است. محمد علی اسلامی، و مصطفی رحیمی برای نقادی درشعروادب معاصر تجهیزات‌کافی دارند، ازحیث‌مایه وتجربه. آیا اشتغال بآفرینندگی است که آنها را چنانکه باید بنقد ونقادی وا ـ نمی‌دارد؟ من بعضی اوقات آرزومی کنم کـه‌کاش دکتر رضا زاده شفق نقد می‌نوشت: تاریخی واخلاقی اما هـرگز دست بشاعری نمی‌زد و ایکاش جمال‌زاده دست ازنقادی ـ مخصوصاً نقد شعر ـ برمی‌داشت و بکارداستانسرایی می‌پرداخت. اما هیهات، هزارنقش برآرد زمانه و..۵ باری وقتی بسیارند کسانی که‌بی‌تجهیزات کافی دست بنقد ونقادی‌می‌زنند سکوت آنهاکه‌دربن کارصلاحیت‌دارندنارواست. ازاینهاگذشته‌مقدمه‌هایی که‌بعضی‌شاعران بردیوانهای‌خویش‌می‌نویسند،مصاحبه‌هایی که درمجله‌ها وروزنامه‌ها می‌کنند گه‌گاه نقد پسافوئی‌است ـ یانوعی وراجی. محرك بسیاری ازآنها هم خودستایی وآوازه‌گریست یاکینه جویی: این‌شعررا باید دورریخت آن شاعررا باید کوبید این‌اثررا باید نادیده‌گرفت. آخر برای چه؟ شاعرمی‌پندارد برای اینکه آن شعر و آن اثر را من بوجود نیاورده‌ام منتقد می‌اندیشد برای اینکه مـن نتوانسته‌ام چنان شعـری را بوجود بیاورم وچنان اثری را. درست است که این پندار وانـدیشه را آنها برزبان‌نمی‌آورنداما دردلشان‌غالباًچیزدیگری‌نیست. جزآنکه‌نقاب دروغین یك‌قاضی‌رابرروی‌می‌زنند تا خشم وکینهٔ‌رارنگ قضاوت‌دهندو رنگ‌دقت. اما آنجا که‌نمی‌توانندنقاب‌قضاوت‌را برچهرد اندازند نقاب سکوت را می‌زنند. سکوتـی سنگین وزهرآلـودکـه مثل یـك بیماری سرایتگر تمام این مدعیان‌نقادی را فرد می‌گیرد و تبدیل بنوعی توطئه

میشود - توطئه سکوت . این است نقد بازاری که من چندسال پیش در مقدمهٔ نقدادبی آن‌را ضعیف‌خوانده‌م و بیمارگونه، وهنوز نقدی‌است بازاری، دروغین، ونقابدار .

البته رشته‌های حب و بغض وخوف ورجاکه منتقدرا با معاصران خویش می‌پیوندد کمتر باومجال‌واقعی می‌دهد برای نقد درست درباب شاعران ونویسندگان معاصر . درصورتیکه این مشکل درمورد ادب گذشته درمیان نیست . با اینهمه نقد شعرگذشتگان هم آفتها داردکه از آنجمله است تعصب منتقدان ، عادت وتربیت خاص آنها ، وگه‌گاه بیعلمی‌شان ویاکاهلی که در جست‌وجوی مآخذ درست واستفادهٔ از آنها دارند . درباب شاعران قدیم یك مکتب نقادی هست خاص استادان و محققان که من آن را نقد مدرسه‌یی می‌خوانم - بعنوان یك اسم . این مکتب شعروادب را بعنوان یك واقعیت می‌نگرد نتیجهٔ تاریخ‌وحوادث آن . گه‌گاه نیزاز تأثیر محیط ومیراث‌سنت هم صحبت می کند ، امافقط درتئوری. درعمل‌کارش پشت هم انداختن‌روایات تذکره‌هاست بابعضی ملاحظات راجع باستعمال لغات و ترکیبات ، بعلاوه بعضی معلومات کتابشناسی.این نقادان غالباً به‌عامل تاریخ فقط تا این‌اندازه توجه دارند که حوادث زندگی ممدوحان ومعاصران شاعررا بی هیچ پیوندی که با حیات شاعر داشته باشد ردیف‌کنند وازمحیط فقط تا این حدکه احوال مولد وموطن شاعر را ازکتابهای جغرافیای قدیم نقل نمایند بی آنکه تأثیر واقعی این محیط وآن زمانه را در احوال شاعر - و مخصوصاً در آثار او- درك وبیان‌نمایند . باآنکه بعضی ازین ادیبان مدرسه، باتاریخ وحتی فلسفه پیوندها داشته‌اند وآشنایی‌ها ، تأثیرآن عوالم در نقد آنها

بدرستی محسوس نیست . نه‌محمد علی فروغی باوجود اطلاعی که از سیر حکمت در اروپا داشت راجع به فردوسی و خیام از آن معلومات استفاده کرد نه رشید یاسمی با وجود توجهی که بتاریخ و فلسفه داشت سلمان ساوجی و ابن یمین را با میزانهای علمی سنجید. چنانکه دکتر قاسم غنی هم ـ که غیر از طب و ادب با روانشناسی نیز آشنایی داشت ـ در آنچه راجع به حافظ و عصر او نوشت هیچ نشانی ازین گونه معلومات خویش برای استفادهٔ در نقد ظاهر نکرد . انتقادات محمد قزوینی در باب شاعران گذشته منحصرست باطلاعات کتابشناسی و لغوی، باملاحظاتی در بارهٔ ترجمهٔ احوال آنها. بدیع الزمان فروزانفر در سخن و سخنوران، و همچنین در تحقیقات راجع بمولوی وعطار کوششی کرده است برای آنکه این نقد مدرسه‌یی را رنگ التقاطی دهد . نقد وی غالباً چیزیست بین نقد مورخ و نقد اهل بلاغت یا جمع هردو . این شیوهٔ کار مخصوصاً فایدهٔ عمده‌اش عاید شده است بتاریخ ادبیات . چنانکه مطالعات سعید نفیسی ، بدیع الزمان و دکتر صفا ، روشناییهای بسیار افکنده است بر تاریخ ادبیات فارسی. همچنین از مطالعات م . بهار راجع بتطور نثر فارسی ، از تتبعات م ، معین در باب تأثیر مزدیسنا ، و از تحقیقات دکتر صفا راجع بحماسهٔ ملی نیز در این زمینه فوائد بسیار بدست می آید. بعلاوه پژوهشهای خانلری راجع به وزن شعر فارسی ، مطالعات صورتگر در باب اشعار غنائی ، و اقوال مینوی در بارهٔ شاعران معروف اروپا مشحونست از فواید انتقادی . و هنوز درین ادب جای کارها هست و حرف‌ها . خاصه در نقد متون ـ تصحیح دیوانها ـ که کار ادیبان مدرسه است و شایستهٔ معلومات و حوصلهٔ آنها . با اینهمه

خودشان از بیدقتی آن را چنان پست و بازاری کرده‌اند که تقریباً بازار حلبی سازها درین مورد خود را با مدرسه و دانشکده رقیب می‌بینند[۶]. ای کاش دقت و وسواس ادیبانهٔ امثال محمد قزوینی، بدیع الزمان فروزانفر، ومجتبی مینوی، درین کار برای همه سرمشق میشد. باری غیر ازمکتب استادان و ادیبان شیوهٔ دیگری هم در نقد ادب گذشته هست که آنرا باید نقد اخلاقی خواند واجتماعی. شاید درین زمینه نام کسروی بیش از هر نقاد دیگر درخوریاد آوری است که کتابها ومقالاتش آگنده است ازنیش و طعنه بر شاعران گذشته: خیام، حافظ و سعدی. دکتر رعدی درخطابهٔورود به فرهنگستان خویش این طرزدید رابابیانی لطیف انتقاد کرده است امابهرحال این نوع فکر باشکال دیگرهم درمطبوعات ما جلوه دارد - گاه با همان تندی وزشتی نیز. ازین گذشته باید ازنوعی نقد دیگرهم یاد کرد که آن رامی‌توان نقد روزنامه‌یی خواند یا نقد ذوقی. علی دشتی که این شیوه را پیروی می کند کتابهایی دارد در احوال و آثار بعضی شاعران گذشته - حافظ، سعدی، مولوی، خیام، وخاقانی. اما درین آثارشاعران قدیم جای خود راداده‌اند بخود دشتی: بتصوری که دشتی ازاحوال و آثار آنها دارد و غالبا برپایهٔ تحقیق وافی نیست. نقدی هم که در آنهاهست گه‌گاه نکته‌سنجی‌های لطیف داردو شاعرانه اما غالباً درآگنده است از خیال پروریهای شتابکارانه وچه مایه تفاوتهاست بین این دیدکوتاه با بینش عمیقی که صادق هدایت نشان داده است در نقد خیام - ترانه های خیام. درین موردنیز - مثل داستان نویسی - صادق هدایت یك سرمشق بی‌بدل است وملامت ناپذیر. آیا شهرت وقبول بعضی آثارطه حسین وعباس عقاد که کتابهایی درنقد آثارابن الرومی، معری

و متنبی دارند[۷] بیشتر محرك دشتی بوده است درنوشتن آن آثار یا تأثر واقعی از آثار این گویندگان فارسی ؟ می‌ترسم طه حسین و عقاد بیشتر دروی تأثیر کرده باشند تامثلاً خیام و حافظ. اما نقد وی بهر حال ذوقی است و تأثری. شاید بعضی از نقدهای دکتر خانلری، جلال آل احمد ومصطفی رحیمی را صورت های آراسته‌یی ازین نوع نقد بتوان خواند ـ نقدتأثری .

اینجا می‌توان پرسید که آیا نقادی درادب گذشته ما سابقه وسنتی نداشته است؟ البته که داشته‌است . قدیمترین نمونه‌های آن هم‌عبارتست از ملاحظات انتقادی که در آثار شاعران قدیم آمده است : ـ راجع بشعرخودشان‌یا شعر دیگران. این نمونه‌ها را تاحدی می‌توان یك نوع آثارماقبل‌تاریخ نقدشمرد. نسبت بدورهٔ ظهور نقد تذکره نویسان . در هرحال شعرا ـ درایران هم مثل یونان وعرب ـ ازقدیم شعر یکدگررا نقد می کرده‌اند و ارزیابی . اما درواقع نه مثل یك قاضی بلکه همچون یك مدعی . غالباً آگنده ازطعن‌ها و بهانه جویی‌ها . مثل آنچه‌عنصری وغضائری گفته‌اند [۸] در باب یکدگر و هیچ دست کمی از مصاحبه های مطبوعاتی و رادیو ـ تلویزیونی شاعران امروز ما ندارد . در ادب گذشته ازین‌گونه قضاوتها و اظهار نظرها بسیارست و بعضی ازآنها معروف هم هست مثل اظهارنظرمجدهمگر در باب خودش و در باب سعدی و امامی [۹]. لازم نمی‌بینم از نقدشاعران‌نمونه‌های دیگرنقل کنم‌از آنکه جای دیگر بتفصیل درین باب‌سخن گفته‌ام[۱۰] . بعلاوه ، اینجانه صحبت ازتاریخ‌نقد ست نه‌ازتاریخ شعرفارسی . اما باید ازنقدتذکره‌ها درینجا یادکرد ، که چیزی نیست جزتعارف‌های لفظی یا ایرادهای ملا

نقطی . یا شعرارا تمجید بیجامی کنند و تحسین یا بر آنها ایرادها دارند یکنواخت ولفظی. تذکرهٔ لباب الالباب تمامش مناسبات لفظی و بدیعی است در تعریف شاعران و بهمان سبك وشیوه‌یی که تذکره نویسان عربی زبان داشته‌اند : ثعالبی و باخرزی . از اسم و نسبت شاعران مناسبات می‌سازد لفظی و غالباً قضاوت دربارهٔ شاعران را بهمان مناسبات مبتنی می کند. از فیروز مشرقی که صحبت می کند می گوید برلشکر هنر فیروز بود و وقتی سخن از شهید بلخی است می نویسد شهید شاعـری شهد سخن ، وشاهد کلام بود. خسروی سرخسی را مالك ممالك سخن می خواند و عنصری را عنصر جواهر هنر . درست است که گه‌گاه هم از مطبوع و مصنوع سخن می گوید وهمچنین از انتحال وسرقات اما نقد او غالباً یکنواخت است و مجامله آمیز[۱۱] . در تذکرهٔ دولتشاه گرایش بنقد صریح وروشن بیشترست هرچند وجود مسامحات واشتباهات بسیار ارزش زیادی برای آن باقی نگذاشته است . در تذکره‌های عهدصفوی این قریحهٔ نقادی بارزتر است و آذر بیگدلی که در پایان این عهد کتاب خویش را تألیف کرده است نقادی سختگیر بشمار آمده است با لقب آذر دیرپسند. تذکره‌هایی هم که درهمین ایام درهند تألیف شده است تاحدی گرایش بنقادی نشان می‌دهند . البته نقد این تذکره‌ها غالباً ذوقی است و تأثری اما حاصل همان سنت نقد رایج در تذکره‌هاست که در کتاب معروف شعرالعجم آمده است ـ تألیف شبلی نعمانی . این کتاب البته از حیث دقت و تحقیق با کتاب ناتمام سخن وسخنوران تألیف بدیع الزمان بشرویه ـ فروزانفر ـ قابل مقایسه نیست اما هر دو کتاب کمال تذکره نویسی فارسی را نشان می‌دهند بصورتی عالی و دلپذیر . مـزیت عمدهٔ هردو

کتاب نیز توفیقی است که نویسندگانش داشته‌اند در استفاده ازمیراث بلاغت و ادب عربی . بدیع‌الزمان بیشتر بآراء سکاکی و عبدالقاهر و خطیب نظر دارد[۱۲] در صورتیکه شبلی مأخذش درین موارد اقوال امثال ابوهلال عسکری است، وابن رشیق قیروانی وثعالبی[۱۳]. درواقع همین میراث بلاغت وبدیع اسلامی است که درخارج از تذکره ها هم نقد امثال رادویانی، رشید وطواط، نظامی عروضی، شمس قیس ، و شرف الدین رامی را بوجود آورده است . اینکه سخن وسخنوان ناتمام‌مانده است البته مایه تأسف‌است اماشعرالعجم‌هم که تمام شده است بسخنوران معاصر وحتی متأخرتوجه نکرده است . قسمت آخر کتاب یك‌ارزیابی دقیق ومحققانه‌است راجع بشعر وشاعری فارسی باتحلیل لطیف‌روشنی ازانواع و گذشته‌های آن[۱۴] . نقدی که شبلی‌درین کتاب عرضه می‌دارد حاکی است از ذوقی لطیف و شاعرانه ، که یك تربیت علمی آن را قوام‌بخشیده است وقوت. با اینهمه دریغ است که وی این قریحهٔ‌نقادی را دربارهٔ شاعران معاصر ومتأخربکارنبرده است . درحقیقت تذکره هم مثل تاریخ است آنچه در باب معاصران ومتأخران، در آن هست خیلی مهمترست تا آنچه راجع بگذشتگان دارد وپیشینیان. با اینهمه اقوال تذکره نوبسان نیز مثل اقوال مورخان در آنچه مربوط بمعاصرانشان میشود مشحون‌است ازاغراض ومسامحات . بله ، سایهٔ پسافوهمه جا در نقد معاصران بچشم می‌خورد ، حتی درتذکره‌های قدیم . درآتشکده و مجمع‌الفصحا مکرر نویسندگان‌درصحبت ازمعاصران بدوستی‌و آشنایی خویش با آنها اشاره کرده‌اند یا باینکه بین آنها ملاقات و مصاحبت نبوده است[۱۵] . آیا همین حق‌صحبت‌سبب نشده است که آذر دیرپسند

قسمت زیادی از دیوان صباحی وهاتف را در تذکرهٔ خویش نقل کند و حتی هاتف راثالث اعشی وجریر بخواند وتالی انوری وظهیر؟ بعلاوه ماجرایی که برای فتح‌اللهخان شیبانی رخ داد درمجمع‌الفصحا[۱۶] ، که شعر او را مولف ظاهرا بتحریك واغوای سپهر بیکشاعر قدیم‌منسوب داشت نمونه‌یی است ازحب وبغض تذکره نویسان درحق معاصران. آیا تذکره نویسان قدیم هم - تقریباً مثل تذکره نویسان امروز - سنت داشته‌اند که ازبعضی‌شاعران‌معاصر بخواهندتاخودشان هرچه می‌خواهند راجع‌بخود، بنویسند و آنها نیزهمه را همچنان در تذکرهٔ خویش درج کنند ؟ مخالفان راهم یابکلی بسکوت برگذار کنند یا باطعن وتغافل‌نام ببرند، وباختصار. درتذکره‌های‌فارسی امروز این یك شیوهٔ رایج‌است وکه می‌داندکه این‌خود یك‌سنت‌قدیم‌نیست ؟ بعلاوه‌این نیزخود نشانی است از ضعف وانحطاط نقد ادبی درروزگار ما ـ که غالباً بازاری‌است و پسافوئی . درست است که امروز علاقه بنقد درست زیاد است امـا نقد درست زیاد نیست آنچه هست غالباً نوعی وراجی است یا هتاکی رواج و انتشار چنین نقدی هم درمجلات ما درحقیقت سببی ندارد جز ناایمنی ادبی وجزلذتی که بعضی مردم می‌برند از آزار دیدن دیگران. اگرچه درین نقدها نیزگه‌گاه شور وصمیمیت واقعی هست اما با اینهمه اغراض که‌هست‌محیط‌نقادی‌آلوده است‌ومسموم. شاعران درمقدمه‌هایی که بردیوان خویش می‌نویسند یامصاحبه‌هایی که دربارهٔ دوستان‌خویش می‌کنند می‌کوشند تاتمام جریانهای مهم شعر معاصر رابنحوی‌منسوب بخویش کنند واگرنشدآن را محکوم می‌کنند ومنفور . ناشران مجله‌ها و نشریه‌ها دارند مخصوص نقد وانتقاد ، و درآنها تمام آثاری را کـه

بنحوی با منافعشان سازگار نیست می کوبند و ازمیدان‌خارج می کنند[۱۷]. مجله‌ها برای گرمی‌بازار خویش مدعیان را بجان‌هم می‌اندازند ووامی دارند به‌هتاکی و بدزبانی . اسمش راهم نقد می گذارند و بررسی ادبیات معاصر . شك نیست که نقد نوهم بموازات توفیقی که شعر نو یافته‌است بوجود آمدنی‌است ولازم. اما شعر نو ـ حتی آنجاکه بیك هذیان‌واقعی شباهت دارد ـ شعریست بی‌دروغ ، وبی‌نقاب . کجا رواست که‌نقدآن نقدی باشد دروغین ونقابدار . با اینهمه نقد امروز ما اگرهنوز ناتوان و بیمارگونه است گناه ازکسانی است که دکانداری و بدزبانی هجوسرایان راهم بحساب نقد می گذارند یا ازنقادانی که بشهرت کاذب بیشتر علاقه دارند تا بررسی حقیقت . گمان دارم درقیاس باگذشته بتوان گفت که آنوقتها ذوق نقد نزد صاحبنظران ضعیف تربوده است اما وجدان نقد قوی‌تر واکنون حال برعکس شده است .

۲۰

نو آوری

باوجود دگرگونی بارزی که تقریباً ازانقلاب مشروطه‌درزندگی و در فرهنگ ایران آغاز گشته است تحول در شعر و ادب فارسی چنان آرام صورت گرفته است که‌هنوز خیلی‌ها نمیتوانند باور کنند درین‌زمینه هم عصر تازه‌یی شروع شده است ـ عصر سبك نوو عصر شعرنو . در واقع در دنبال شبح استعمار که وحشت آن هنوز قلوب مسلمین را تقریباً همه‌جا مرعوب و نگران میدارد سایهٔ تجدد که شرق راگرفته استهمه جا همراه است با نهضت‌های حرّیّت‌طلبی و وطن پرستی که انعکاس آن از نیم قرن پیش در ادب و شعر نیز آشکار شده است . آیا این وسواس تجدد بادب و فرهنگ ما لطمه زده است؟ آدمهای بدبین که‌بر ضعف وانحطاط ادب گذشتهٔ مانوحه میخوانند باین سوال جواب مثبت میدهند و متأسفانه گه‌گاه نیز شواهدی ظاهر میشود که این بدبینی‌رامی‌تواند تقویت کند. بااینهمه عصرما دیگر آن‌اندازه هشیاری یافته است که میراث‌گذشته‌اش را یکسره ضایع وبیفایده نگذارد. ایندوره‌باوجود

ابتذالها و بی بند و باری‌هایش که دیگر شکوه و جلال عهد کلاسیك فارسی را تجدید نخواهد کرد ، با گذشته خویش ارتباط دارد - ارتباطی خود آگاه که البته بی ثمر نیست. وما اگرهم در قبال عظمت غولهای کلاسیك آدمهایی کوتوله بنظر آئیم حکم همان کوتوله‌یی را داریم که بردوش غول جای دارد . کوتوله‌یی که در آن اوج تکیه‌گاه خویش هم آنچه را غول میبیند تماشا میکند هم قدری دورتر از آنرا. با اینهمه شعر و ادب ما تاوقتی در بند غنای میراث گذشتهٔ خویش گرفتار باشد نمیتواند با دیدهٔ واقع بین دنیای امروز را درك کند. البته مبالغه است اگر گفته شود غنای گرانبار این میراث گذشته ممکن است امروز راه ابتکار راسد کند اما پرگزاف نیست اگر کسی بگوید نشان دادن قدرت ابتکار برای یك شخص جاهل بمراتب آسان‌تر است تا یك شخص عالم . البته قطع ارتباط با گذشته کاریست ابلهانه اما تعصب در بازگشت بآنهم کمتر ابلهانه نیست. بعلاوه هیچ تحولی نمیتواند ارتباط با سنت را بکلی قطع کند و در عین حال همچنان تحول بماند . مسأله این است که گذشته وحال دنباله هم واقع شوند وحدومرز یکدیگر را هم برسمیت بشناسند. شعر امروز باید بی آنکه بکلی از دیروز جدا شود ضرورت وجود خود را درك و اثبات کند و خود را بصورتی درنیاورد که ضرورتی برای وجودش حس نتوان کرد .

در هرحال تحول اجتماعی نیم‌قرن اخیر مایك رنك تازه بشعر و ادب داده است - رنگ غربی . این رنگ تازه تا وقتی حکایت تسخیر تمدن فرنگی[1] باشد - و نه غرب‌زدگی[2] - نه مایه نگرانی است نه مایهٔ نومیدی. هم آهنگی با دنیاست و نشانهٔ پیشرفت که در آن چیزی زیان‌آور یا خلاف انتظار نیست . بعلاوه در گذشته - گذشته‌های دور - همین حدیث با شعر و

ادب عربی بوده است وبا شعرای عرب . فارسی زبانان یك دونسل قبل از رودکی نه فقط قافیه وعروض را از شعر عربی اقتباس کرده‌اند از فکر وبیان شاعران عرب‌هم الهام میگرفته‌اند . تقلید از ادب عربی‌شعر گویندگان فارسی زبان را نوعی تشخص میداده است و شاید نوعی تجدد . غیر از قرآن وحدیث که دو سرچشمهٔ عمده بوده است در تمام ادب اسلامی ، شعر کسانی چون ابوتمام و متنبی و حتی ابوفراس و معری ذخیره‌یی بوده است برای شاعران‌ما ـ که از عنصری ومنوچهری گرفته‌تا انوری وسعدی وحافظ به‌شاعران عرب‌مدیون‌شده‌اندومرهون[۳]. با اینهمه درینکارهم تاحدی‌سرمایه‌یی را که وقتی بادب عربی داده‌بودند پس میگرفته‌اند با سود وبهرداش. که میتواند نفوذی را که ادب فارسی ازحیث‌معنی ـدر شعر وادب قدیم عرب داشته اسـ نادیده بگیردیاکم اهمیت؟ درقضیه تـأثیرونفوذ امروزهم‌گویی‌ادب شرقی باقتباس از شعر غربی آنچه‌را درگذشته ازعهد رنساس تا رمانتیسم باروپا بخشیده‌است بازپس میگیرد ـ و شاید هم با سود وبهرهٔ برسری. البته یك وقت‌الفرد دو موسه ، لامارتین ، وویکتوهوگو الهام بخش شاعران تازه جوی‌ما بوده اند اما اکنون صحبت از رمبوو بود لرست ومالارمه وعزراپاوند و مایاکوفسکی ... نکته این است‌که این امر تا وقتی باحیات ماو با احساس وبینش مامغایرت ندارد‌ستودنی است‌تنها باین‌شرط که‌شخصیت ما محفوظ بماند وشعر امروز ما ترجمه رنگ رو باخته‌یی نباشد از شعر فرنگی. بله تنها باین شرط . بعلاوه مگر اروپا خود به ادب‌شرق مدیون نیست ؟گمان دارم صورت بدهکاری غرب بشرق روی‌هم رفته خیلی بیش از بستانکاریش‌خواهد بود . بـه نفوذ مستقیم، به ترجمه‌ها و

بدانچه مربوط است به قلمرو شرقشناسی کار ندارم اما که میتواند نفوذ غیرمستقیم شرق را در شعرغربی که مخصوصاً در دنبال جنگهای صلیبی صورت گرفت انکار کند؟ نه فقط شعرغنائی و تغزلی‌تروبادروها✿ ظاهراً یك ریشه اسلامی‌دارد بلکه حتی رواج قافیه درقرون وسطی گویا مربوط است باشنائی قوم با ادب و شعر اسلامی . از قصه‌های شرقی الف‌لیل و یوذاسف وبلوهر انعکاس فوق‌العاده در بین اروپائیها یافت . سندباد نامه با عنوان قصه هفت خردمند در ادبیات فرانسه و انگلیس شهرت یافت[٤] وبید پای منشاء دلپسندی شد برای بعضی قصه‌های لافونتن✿ . بوکاچیو✿ وچاسر✿ از این منبع روشنی استفاده کردند . ابن‌عربی وشاید بعضی‌متون‌قدیم‌پهلوی‌خیلی بیشترو واقعی ترازویرژیل✿ توانسته‌اند دانته✿ را در سفرهای دوزخ وبهشت خویش راهنمایی کنند واگرشاعر بزرگ ایتالیایی‌ذکری از آن مآخذ نکرده‌است سببش ظاهراً روحیهٔ خاصی‌است که‌اروپائی‌دارد درادای دین‌خویش‌به شرق. مضمون قصه اگرچند شاید در مقابل صورت خاصی که شاعر بآن میدهد اهمیت چندانی ندارد اما این‌نکته جالب است که شکسپیر هم درجست وجوی مضمون قصه‌های خویش گه‌گاه نظر بشرق دوخته است : یکشاهدش قصهٔ تاجرونیزی✿است‌وچند مورد درداستانهای دیگر-مکبث✿وجزآن[٥] البته‌اگرقول کسانیکه درمشاجرهٔ معروف راجع به‌هویت‌شکسپیر✿ اورا

✿La Fontaine ✿Boccacio ✿Chaucer
✿Virgile ✿Dante ✿Macbeth
✿The Merchant of venice ✿Shakespeare

باآنتونی شرلی سفیر ورفیق شاه‌عباس خودمان منطبق دانسته‌اند درست باشد این توجه بشرق بیشتر توجیه شدنی خواهد بود. بعد از شکسپیر هم شرق همچنان یك قبلهٔ روحانی بود برای شاعران ومتفکران اروپا- ویك سرزمین وحی خیز. از برکت همین وحی شرقی بود که شعروادب اروپا ثروت‌وغنای خودرا باتنوع و تفنن‌جلوهٔ خاص بخشید. بکفورد* از داستان واثق* -خلیفه عباسی- استفاده کرد تاخویشاوندی‌درست‌کند برای کمدی الهی. گرویل* ایدئـالهای سیاسی خویش را در طی دو تراژدی بیان‌کرد - بنامهای مصطفی والاهام* -که اولی را از زنـدگی عثمانی‌هاالهام میگرفت و آندیگررا ازاعراب هرموز. ولتر*هم زائیر* را بشرق مدیون شده است که یك تراژدی قویست هم زادیگ* وبابك راکه قصه‌هایی هستند اخلاقی وطنزآمیز. همچنین شرق بودکه‌نامه‌های ایرانی‌را به مونتسکیو* الهام‌کرد اورنگ زیب را به درایدن* وناتان حکیم*را به لسینگ*. بعلاوه رمانتیسم اروپاکه هذیان‌طلائی باشکوهی بود ناشی ازصرع مهلك استعمار مثل خود آن صرع در شرق هم ریشه داشت. همین بیماری، شرقی بودکه‌لاله رخ را به‌تامس* موردادرستاخیز اسلام را به شلی*. همچنین سوثی* منظومه ثعلبه را بآن مرهون است هوگو* شرقیات را ولرد بایرون عروس ابیدوس* - دزددریائی*، و جائور* را. فهرست آنچه اروپا بی‌واسطه‌یا با واسطه بشرق وفرهنگ

---

* Beckford *Vathek *Greville *Alaham *Voltaire *Zaïre
*Zadig *Montesqieu *Dryden *Natan Der Weise *Lessing
*Thomas Moore *Shelly *Southy *Thalaba *Byron
*The Bride of Abidos *Corsair *Giaour *Hugo
* Natan der neise * Lessing

وادب آن‌مدیونست طولانی‌است وپوشکین و تولستوی وماثیوارنولد✿ وهاینه✿ ونیچه را نیز شامل میشود[۶] بعلاوه جای آن هست که تأثیر شرقشناسی ومجاهداتیکه شرق شناسان در ترجمه و نشر وتحقیق متون شرقی کرده‌اند نیز درادب وشعر اروپایی جداگانه بررسی شود، و این همه رشته‌یی است که سر دراز دارد اما ازتمام این حرفها این اندازه میتوان نتیجه‌گرفت که دادوستد بین فرهنگ ها امریست طبیعی و لازمهٔ حیات آنها. دراینصورت اگرشعرامروزما ـ مثل همه مظاهرفرهنگ ما گرایشی بیك هدف غربی دارد نباید از آن ناراضی بود والبته بااحترام بقول کسانیکه ازغرب زدگی تحذیرمیدهندغرب را هم نباید یك‌لولوی مهیب فرهنگ خورشناخت. مسألهٔ امروزقضیهٔ تجددست که شعروادب ما با آن مثل یك سرنوشت قطعی روبروست. همین تجدد هم نه برای دنیا یك حرف تازه است نه برای ما. دریونان حتی در عهد اریستوفان ـعهد سقراط وافلاطون ـ ادب جاری باآن مواجه بوده‌است ودرادب اسلامی خودمان هم‌این‌امر سابقهٔ کهنه دارد. شاعری مثل ابونواس از بلاغت قدما ـ که عبارت باشد ازوصف اطلال ودمن ـ اظهار ملال میکند[۷] وچه بسیارند شاعران قدیم فارسی زبان که جویای شیوه‌های دیگربوده‌اند ـ شیوه‌های نو. درینصورت چرا نباید امروزباآنچه‌اقتضای تجدد عصرست‌گردن بگذاریم؟.... البته صحبت از ادبیات است و محیط دانشگاه ورنه دربیرون ازدیوارهای دانشگاه وبیرون از تصور استادان دانشگاه شعر و ادب از تجدد روی گردان نیست. در هر حال از تمام هدیه‌هایی که نفوذ ادب اروپایی بفرهنگ جدید ما داده

✿ H. Heine ✿ M. Arnold

است هیچ‌چیز جالب‌تر از آن چیزی نیست که امروز شعر نو میخوانند: شعر عاری از اوزان عادی عروضی که نیما یوشیج را باید مبتکر آن دانست . بدینگونه نیما در حقیقت راه گشایندهٔ هر نوع تجددیست در شعر امروز و بسیاری از نقصهایش را هم می‌توان باین ابتکار جسارت آمیزش بخشید. در حالیکه این مایه جسارت امروز نیز در کلام بعضی شاعران جوان هست اما در حق این نوخاستگان امروز دیگر آن اندازه مسامحه روا نمیدارند . آیا جسارت اینها از نیما بیشتر است یا قوت قریحه‌شان ؟ آیا گذشت نقادان درین مورد کمتر است یا دورنگریشان ؟ گمان دارم درین باره نباید عجولانه قضاوت کرد. از آنکه هنوز راه دراز در پیش هست ـ: در پیش شعر و در پیش شاعر . دراین نوع شعر وزن چنانکه نیما[8] میگوید از یك مصرع و یك بیت درست نمیشود توالی تکه‌ها موجد آنست ـ تکه‌هایی که به اقتضای آهنگ کلام کوتاه میشود یا بلند . قافیه هم نباید تکلیف برای شاعر معلوم کند و اگر آوردنش گه‌گاه باصل فکر لطمه نزند آنرا میتوان آورد : بعلاوه در زبان و بیان هم جستجوی تنوع لازم است . حتی درصورت لزوم از آوردن تعبیرات تازه ساز و لغات روستائی ومحلی نباید خود داری کرد .

با اینهمه آنچه امروز بنام شعر نو خوانده میشود محدود باین اوزان نیمایی نیست تفنن‌ها در آن راه یافته است و تجددها. چنانکه یك مجاهده کامیاب دیگر در این قالب شکنی عبارت بوده است از تجربه مجدالدین میرفخرائی ـ گلچین گیلانی . قطعهٔ باران او که یك نمونهٔ مشهورست در این باب توفیقی است در تلفیق بین آهنگ و معنی در

شعر ـ بدون پای بندی بسنت . در هر حال ازشعر امروز آنچه ورای الگوهای سنتی‌ساخته میشود شعری‌است‌خارج از بحور وقالبهای عادی و مقبول ادبا . در حقیقت این نوع شعر گاه از مقوله شعر آزاد است[۹] بی وزن وهم معمولا بی‌قافیه کـه با شعر منثور در اصل چندان تفاوت ندارد و گاه شعری است بانوعی وزن و نوعی قافیه که بحث و غوغا برسر وزنش چندان نیست بیشتر مربوط است بمعنی و مضمون آن . آیا این شیوهٔ تازه یك عربدهٔ بلهوسانه است که پاره‌یی جوانان بقصد خودنمایی سر میدهند یاواقعا راه تازه‌یی‌است درشعر؟ در این باب بحث بسیار هست وباید دید تجربه نیما و شعرنو اکنون تا چه حد امید بقادارد ودوام ؟ . . . البته تاآنجاکه نمونه‌های موجود نشان میدهد نه‌تجربه ـ های‌نیما همیشه‌کامیاب بوده‌است‌نه‌تمام آنچه برروی تجربه‌های اوساخته شده‌است: شعر نو. درهردو، گه‌گاه‌مواردی‌هست که‌ابهام‌شاعرانه باهذیان دست وگریبان‌است‌اما بهر حال کم توفیقی بعضی‌از این شاعران صحت دعویشان را منتفی نمیکند . مطلب این است‌که شعر واقعی بدون ماندن درحصار وزن‌عروضی بدون اسارت در قالبهایی‌که ساختهٔ طرزترکیب و توالی قافیه است بوجود آمدنی است و در شعر نیما ـ و مخصوصاً در شعر نو که بهرحال نیماراه گشایندهٔ آن است ـ بقدر کافی نمونه‌هایی هست‌که این مدعا را بتواند ثابت بدارد .

خوب، آیا ازاین بیان باید استنباط کـرد که پس شعر رایج ـ شعری که در آن وزن و قافیه هست ـ بی فایده است و دور ریختنی ؟ گمان دارم هرگز چنین نتیجه‌یی را از مقبولیت یك مکتب تازه نمیتوان گرفت . یك فکرتازه‌همیشه برای خود حق حیات دارد اماوقتی بخواهد

حق حیات فکر هـای دیگر و راههای دیگر را نفی کند دیگر خـود یك فکر تازه نیست یك بیماری کهنه است : واندلیزم✽ . اگر وزن و قافیه را ـ بدان گونه که سنت ادیبان خواهان آنست ـ شاعر امروز حق دارد طرد کند و این حق را برای آن دارد که میخواهد آزادی فکـر و بیان خویش را حفظ کند حق ندارد از فکر و راه خویش یك قاعدهٔ ابدی بسازد تا آزادی فکر و بیان دیگران را بقید بکشد. شاعر باید در آن بهشت پایان ناپذیر که تفرجگاه ذوق و تخیل اوست کاملا از هر قیدی آزاد باشد چنانکه هیچ چیز برای او درحکم «شجرهٔ ممنوعه» نباشد ـ جز یك چیز : ابهام هذیان آمیز کـه آنسوی بهشت هنر اوست و تعلق دارد به قلمرو ابلیس . باری وزن و قافیه هرجا واقعا مجال شاعر را تنگ کنند و یا او را در تنگنایی اندازند که اندیشه و احساس خویش را با آنها معارض بیند طردشان واجب است و بی‌ملامت زیرا بهرحال آنچه خواننده از شاعر توقع دارد شاعری است نـه قافیه بندی . اما این یك جوازست که او را البته محکوم نمیدارد و هرجا بخواهد میتواند باز گردد به قافیه و بوزن . قضیه این است که عروض و قافیه ساز و برك یك مرکب است که باید شاعر بر آنها تکیه بزند و پیش بتازد نه آنکه خسته و فرسوده سر جـای خویش بماند و هم مرکب را بردوش بگیرد هم زین و برگش را . باری آنچه شعر نو خوانده میشود البته شکل مقبول دارد و شکل نامقبول که حساب آن هردو را باید جدا کرد ازجهت منشاء و اصل هم با آنکه شعر خالی از وزن وقافیهٔ عادی درنزد قدمای ما بکلی بی‌سابقه نیست شکل خودآگاه آن ـ چنین که هست ـ

✽ Vandalism.

در آغاز پیدایش خویش تقلیدی بوده است از تجربه‌های غربی - شعر آزاد و شعر بی‌قافیه . اما در باب مضامین آن چه باید گفت ؟ حقیقت آنست که بسیاری ازمضامین بین تازه‌ترین نمونه‌های این شعر بی‌وزن و قافیه ، با چهارپاره‌های معمولی که وزن وقافیه دارند مشترك است . از آنکه درین‌هردوچیزی نیست جز دردهای انسانی وجز تمایلات تازهٔ عصری. بعلاوه درهردونوع، گرایشی‌هست به‌یك شیطان‌پرستی✿مخوف که رواج امروزین‌خود را در ایران‌بامثال بودلر✿ و ورلن✿ بیشترمدیون است‌تا بشیخ‌احمدغزالی وسنائی‌وعطار خودمان[۱۰]-پیشروان نوعی‌ازین طرزفکر. همین تمایل‌شیطانی‌است که هم بعضی‌اشعار نادر پور،توللی، اسلامی ندوشن ، و فروغ فرخزاد را گناه‌آلود و پروسوسه کرده است هم شعرهای تازهٔ ا . بامداد م. امید را. همچنین بوی مرگ و وحشت گور هم درین اشعار جزو مضامین رایج است و این نیز رنگی ازمحیط دارد-محیط‌جهانی بعد ازجنگ . تاثیراین محیط جهانی بی‌شك امروز درهمه جای دنیا و در شعر و ادب همهٔ جهانیان دیدنی است . نهایت آنکه طبع ومنش هر شاعر این احساس را-که درد قرن ماست-بنوعی دیگر منعکس میکند . ف. مشیری رنگ آرام زنده‌یی بآن میدهد - با اندیشه‌یی خوش و دور ازطغیان . وم. آتشی آهنگ‌دیگر ازآن‌میسازد با رؤیاهای تلخ و آگنده ازعصیان و درد. بعلاوه نفوذ احوال‌وظروف جاری را باید در پیدایش مضامین شاعران و در طرز بیان آنها ملاحظه کرد .

ادبیات فارسی‌درسالهای‌پیش ازجنگ‌اخیر - که شعلهٔ‌سوزنده‌اش

✿ Diabolism , Verlaine , ✿Baudelaire

بما هم رسید ـ با بعد از آن تفاوت بسیار یافت . آنوقت‌ها که هوای اوضاع آرام بود و ساکت ، شاعر هم صدایش آهسته بود و نجوائی از آنکه آرامش وسکوت را نمیتوانست بهم بزند امابعدها وقتی هواپس شد وطوفان در کوچه‌ها میغرید شاعر هم برای آنکه مردم صدایش را بشنوند آن را بلندتر کرد ـ رساتر و خشن‌تر . این تفاوت بیان بطرز دیگر باز درشعر گویندگان جوانتر ـ درقیاس باشعرپیش کسوتهاشان ـ جلوه دارد و البته تفاوت تنها در سبك بیان نیست در دید و فکر هم هست و همچنین در احساس و تلقی . باری صحبت از شعرنو بودو ازمنشاء بعضی‌مضامین آن .این مضامین صرف‌نظر از تجارب مشترك که میراث یا هدیهٔ تحولات جهانی بعد از جنگ است و بهرحال تقلیدی است کم و بیش ضمنی و ناخودآگاه ازفرهنگ غربـی دربعضی‌موارد نیز تقلید گونه‌ایست عمدی وخودآگاه‌ازشاعران غربی ـ بود لر ورلن رمبو٭، مالارمه٭، والری ، پل‌الوار٭، و حتی‌مایاکوفسکی . البته این تقلید خودآگـاه خواه درقالب بـاشدو خواه درمضمون بخودی خود عیب نیست . کدام ادب در دنیا هست که در این گونه غارتگریهای معصومانه یك نوع تفریح و سرگرمی هم برای خویش نجسته باشد ؟ عیب آنست که‌چنین کاری منجرشود به ازبین بردن شخصیت واستقلال اقتباس کننده‌ـ که اینجابدترین‌شکل‌غرب‌زدگی‌است. یا آنکه‌چیزی‌راکه اقتباس می‌کند بشکلی درآورد که بی‌فایده باشد یا زیان‌بخش . یکشاعر اسپانیائی زبان جایی بدرستی می‌گوید از زیباترین گل‌صدبرگ که مایهٔ نازبوستان است مار زهر مهلك‌می‌گیرد وزنبور انگبین‌نوش[11] . شاعری که مضمون و فکری را از ادب بیگانه‌یی می‌گیرد باید بکوشد تاآنچه

٭ Rimbaud ٭ Mallarmé ٭ P. Eluard

اقتباس می کند در وجودش تبدیل نشود بیك زهر قتال. اصل اقتباس یك داد و ستد معنوی است و بی‌زیان اما اینکه تا کجا مجازست یا سودبخش مسأله‌یی است درخور تحقیق و باید آن را کلی‌تر بررسی کرد ودقیقتر. درین مورد البته چنانکه گفتم همیشه تفاوت هست بین تقلید خودآگاه که ازمقولهٔ تمرین نوآموزیست با تقلید ناخودآگاه که مربوط است به قبول تاثیر - ازیك مکتب، ازیك شاعر ، یا ازیك ادب . آنجا که تقلید خودآگاه است غالباً تمرین و ریاضتی است عمدی و حساب شده - برای تازه‌کار - وتوفیق در آن چیزی را ثابت نمی کند جز یك استعداد عادی را . این را ادبای ما استقبال میگفته‌اند و البته درآن کار باید لابد این اندازه رعایت احتیاط بشود که استقبال موکب شاعران بزرگ آنطور که گویند سید اشرف غزنوی در مکتب برای کودکان با استعداد بزبان خویش بیان میکرد - طبع آدم تازه‌کار را بدهشت نیندازد و او رابکلی ازخیر تمرین وتقلید منصرف ننماید[۱۲]. جایی که تقلید ازیکشاعر خارجی مراد باشد استقبال عبارت میشود ازترجمه یابقول روزنامه‌ها ترجمه‌واقتباس درین مورد که یك مسأله جدی است - هم برای شعرقدیم وهم برای شعر امروز - شرط توفیق شاعر آنست که با یك مجاهدهٔ فکری احساس واقعی گوینده اصلی را بدرست درك کند و با اندیشهٔ نهائی او آشنایی پیدا کند . درعین حال البته نباید آزادگی شاعر قربانی وفاداریش شود چون قدرت واقعی او وقتی جلوه دارد که با ادراك درست مضمون اخذ شده چیزی بسازد تازه و قوی که وجود خود او هم در آن به شخصیت گوینده اصلی افزوده‌شده باشد. همین نکته است که خیام فیتزجرالد را

اثـری کرده است جهانگیر و مقبول . در حالیکـه ترجمـه های دیگر شعر فارسی ـ حتی ترجمه‌های حافظ باستایشها وسرو صداهایی که گوتـه دربارهٔ اوبلند کرده است و ترجمه سهراب و رستم فردوسی بـا وجود شهرت ماثیو ارنولد بعنوان یك نقادوشاعر نام آور ـ هیچیك چنین مقبولیتی نتوانست کسب کند[۱۳]. در شعر گذشتهٔ ما ، ترجمه‌های منظوم ازشعرو ادب عربی کم نیست اما در غالب آن ها شخصیت مترجم بکلی در وجود شاعراصلی گمشده است وحتی درعصر ما نیزنمونه هاهست از ترجمه‌هایی بی‌رنگ وحاکی ازعدم غورمترجم درفهم افکار واحساسات گویندگان اصل . عکس این نیز هست که نشان همدردی و همجوشی شاعرست با سرمشق اصلی . یك نمونه «عقاب» دکتر پرویز خانلری است که ترجمه ایست ازیك قطعهٔ پوشکین[۱۴] اما فهم درست مضمون و قدرت بیان شاعر آنرا بدرجهٔ یـك اثـر مستقل بالا برده است ـ بدرجه یك اثرابداعی . همچنین است قطعه مشهورمومیائی اثرپروین اعتصامی این قطعه با آن بیان صادقانهٔ پروینی که در آن هست درحقیقت ترجمه ایست از یك قطعهٔ انگلیسی[۱۵] که تـا آدم ترجمهٔ نثرش را در مجله بهار ـ بقلم اعتصام الملك پدر پروین ـ نخواند نمیتواند باور کند که فکرشاعر فارسی زبان ازکجا آب خورده است ؟ البته خوی و خصلت شاعراصل را نباید ازترجمان توقع داشت بیان یك ترجمه گرراهرچند بلطف تقلید توانسته باشد نزدیك به فکرشاعراصلی باشد نمی‌تـوان شعربـی دروغ خواند ، یعنی شعری که حاکی باشد ازروح ترجمه گر. اگرپوشکین مثل عقاب خویش پستی گریز بوده است دیگرمترجم فارسی اثـراو تعهد ندارد که مثل عقاب پوشکین قهرمان بلندیها باشد وآیا وقتی خیام یك مسلمان

زندیق شمرده میشود از فیتزجرالد* باید انتظار داشت که نیز چیزی جز آن نباشد ؟ گمان می کنم ادراك عوالم واحوال شاعر برای ترجمانش هیچ تعهدی ایجاد نمی کند . از آنکه ترجمه بهر حال نوعی تقلیدست اگرچه تقلیدی خود آگاه . اما روی هم رفته قدرت و استعداد واقعی شاعر ترجمه‌گر میتواند آن‌را تا حدیك اثر ابتکاری جلوه دهد. بااینهمه تقلید ناخود آگاه که مخصوصاً شعر امروز ما را باشعر فرنگی تا حد زیادی خویشاوند میکند مسأله دیگری است . بدون‌شك حتی آندسته از شاعران نوپرداز که خود با ادب اروپائی آشنا نیستند از راه ترجمه‌و تقلیدهای موجود تا حد زیادی با شعر اروپائی آشنائی یافته‌اند و ناخودآگاه میتوانند ازاین تأثیر الهام بگیرند .

آنچه این تأثیر را پوشیده میدارد- سعی مُصرّانه‌یی است که گه‌گاه شعر نو دارد درزیاده روی در ابهام . بااینهمه البته شعرامروزهمه از نوع این اشعاربی‌وزن و قافیه که دربعضی موارد بین ابهام و هذیان نوسانی تردیدآمیزدارد نیست و این نعمتی است حاکی ازوجود آزادی درفکر وبیان. باری درشعرامروز که یك چندبدنبال تجدد ادبی مکتب دانشکده سخن‌فارسی را ازشکل قصیده وغزل به مقطعات - یاچهارپاره‌هایی که بهار و یاسمی و صورتگر و خانلری و حمیدی آنرا ورزیده کردند - رسانید تدریجا و بخصوص تحت تأثیر اوزان نیمائی نوعی تجددمعتدل در شکل وقالب روی نمود . مخصوصاً نزد توللی، نادر پور ،گلچین گیلانی . مطلب عبارت بود از آوردن مصرع های درازو کوتاه - غالبا همه اززخافات یك بحر بارعایت نوعی قافیه . این تجدد معتدل بود که

---

* Fitzgerald

حتی در آن نیز تأثیر و نفوذ شعر اروپائی پیدا شد:- هم در قالب و هم در مضمون. دلم میخواست در این مجال کوتاه درین باب بحثی کنم به تفصیلتر و از بیشتر شاعران جوان که هم اکنون آثارشان حاکی است از استعدادی پرمایه صحبت بدارم. اما بحث ما کلی است در باب شعر و نقد آن نه بررسی و نقد شعر فارسی که خود مجالی میخواهد جداگانه. در آنچه راجع به فکر و مضمون است رنگ تجدد مخصوصاً در توصیف جلوه دارد و در تغزل. در واقع هم چنانکه پیش ازین گفتم این نوعی توصیف تازه است، توصیف احوال و آلام نفسانی. روی هم رفته درین نوع توصیف غالباً چشم شاعر به بیرون دوخته است و گاه بدرون. سیر در دنیای درون، خاصه در پرتو نورافکنهایی که روانشناسی بدست داده است یك تفریح دردناك است برای شاعر امروز که درافیون و الکل نیز غالباً وسیله‌یی میجوید برای نیل باین هدف. آیا آنچه ازاین سیر و تماشا حاصل میآید شعر ست یا روانکاوی؟ بهرحال نوعی سیر در خویشتن است سیر در آفاق نفس که بیان آن دست کم اعتراف است. چیزی که بقول بند تو کرو چه در طی چند قرن اخیر ادبیات اروپا را رنگی خاص بخشیده است، رنگ اعتراف[۱۶]

اینجا صحبت از صورتهای تازه است در شعر فارسی و از نفوذ ادب اروپائی در پیدایش آن. این نفوذ از آغاز در اشعار انقلابی و وطنی پیدا شده است در جراید عهد مشروطه و بعد منتهی شده است به شکل نوعی رمانتیسم. بعدها، هم انواع تازهٔ مسمط و ترکیب بند این گرایش به تجدد را در شعر بعد از مشروطه شکل خاص بخشید و هم پیدایش قطعات چهار پاره- نظیر دو بیتی‌های سابق اما باوزان مختلف. برای نیل باین تجدد بعضی باحیاء الفاظ و ترکیبات پهلوی و پتاهوئی[۱۷] دست زدند و بعضی راه را

برلغات فرنگی گشودند . عده‌یی مضمون‌های تازه جستند در وصف راه آهن وهواپیما . تمام این‌ها البته تفنن بود وهوس اما در محیط آن‌روز ما ـ تاحدی مثل همین امروز ـ تفنن و هوس هم میتوانست بهر حال تجدد تلقی شود . بـا این همه تجدد واقعی وقتی بسراغ شعر آمدکـه تحول واقعی آمده بود . در طرز زندگی و در طرز فکر . ایـن تجدد امروز واقعیت دارد وهدیه‌ایست که تمدن غرب برای ما آورده است و فرهنگ آن. یك جلوهٔ آن در ادب شعر نوست ـ شعر عاری ازوزن وقافیهٔ سنتی که پدرش نیماست. اما این تجدد ادبی تنها در شعر نو خلاصه شدنی نیست. مسأله فکر امروزیست ودید امروزی. فکرو دیدی که باظروف واحوال گذشته مناسبتی ندارد . آیا قالب ووزن تازه‌یی هم برای بیان این فکرو دید نو ضرورت دارد ؟ بی‌شك فکر تـازه این حق را داردکـه قالب و کسوت تازه‌یی بجوید اما هیچ چیز شاعر وشعرش را نمیتواند مجبور کند بترك قالب‌های کهنه. بشرط آنکه قالب‌هـای کهنه را بتواند چنان حفظ کندکه آزادی واقعی او را در بیان ـ در بیان‌درد وانـدیشهٔ واقعی خویش ـ از بین‌نبرد . تجربهٔ دکتر مهدی‌حمیدی در این باب کافی‌است که نشان دهد این کارشدنی است . البته قدرت تعبیر میخواهد و کوشش صادقانه . حمیدی نوعی رمانتیك است که در فطرت مخصوصاً بدنیای بایرون وهوگو تعلق دارد. اماخویشاوندی او بیشتر بـا شعرای بزرگ خودمان‌است: ناصرخسرو، خاقانی،ونظامی . صرف‌نظر از رشته‌هایـی که او را باشاعران بزرك دیگر مربوط میکند میتوان‌گفت وی از جهت فکر وبیان فرزند نظامی است و برادرزادهٔ هوگو . داستان خوارزمشاه او که در آن قدرت تخیل باظرافت بیان هم پهلوست در مجموعهٔ آثار

هوگو* جای مناسبی تواند یافت : افسانهٔ قرون* . وهمین یك قطعه‌اش نسب‌نامه‌یی گویاست برای فکر اووبیان او . غیراز حمیدی که قالبهای سنتی را مانع عمده‌یی برای آزادی خویش نیافته است تجربهٔ فریدون توللی ونادر نادرپورهم ـ که درقالب‌شکنی تاحد زیادی محافظه کاری نشان داده‌اند ـ نتیجه‌یی داشته است درخشان. این هردو شاعرقالب‌شکنی راگویی یك تفنن تلقی کرده‌اند نه‌یك تعهد وبدینگونه است که‌از افتادن درچاله‌چوله‌های تعقیدوابهام نیمائی بر کنار مانده‌اند. نادرپور که بیشتر دنبال یك‌دیدتازه‌است درقالب‌شکنی‌اصرارندارد امادر مضمون ودربیان جویای تازگی است واصالت واقعی . احساس واقعی وانسانی در الفاظ بلورین و زدودهٔ او شعری میسازد خالی از انحراف و خالی از ابهام . سمبولیسم او که خواننده را غالباً به تفکر وامیدارد زبانی دارد جلا یافته‌وصیقلی . از این‌حیث تا حدی بانوری شبیه است ـ یعنی از حیث اصلاح و پرداخت کلام . باآنکه شعرش در واقع ترجمان یك‌نیازدرونی است لفظ درآن تراش خورده است وجلادیده . شعرش چنانکه خود میگوید شعر انگورست : قطره‌هایی است از وجود او که روشنایی را ازچشم شاعر گرفته است وشادابی را از خون او ـ .تنهایی، نگرانی ، ونومیدی که درین شعر انعکاس دارد یك درد واقعی است نه ساختگی‌است‌ونه‌برگزاف . وزن وقالب‌هم‌حاکی‌است ازاعتدال‌چنانکه قالب‌شکنی‌هایش‌غالباً ازحدنامساوی کردن‌مصرع‌هاونامنظم آوردن‌قافیه‌ها تجاوز نمیکند. توللی حتی تدریجاً پویه‌یی آغاز کرده است برای بازگشت به‌قالب‌های سنتی ـ قالب‌های قصیده وغزل. با اینهمه‌وی‌حتی

*V.Hugo. *Legendes des siecles

درین قالب‌های سنتی هم وجدانی دارد ضد سنت . حس گناه زدگی ، عطش برای فسق وشهوت ، و اعجاب نسبت به شروابلیس هنوز این قالب سنتی راکه در دست وی درخشنده‌تر و با شکوه تر از پیش شده است تبدیل میکند بیك چیزضد سنت . درست است که قالب‌شکنی‌شعر نوهمیشه وهمه‌جانتیجهٔ‌درخشان ببارنیاورده‌است امابیم ازقالب‌شکنی‌هم بعضی‌ازاستعدادهای آفریننده‌را بی بر کرده‌است‌ومتحجر. جاهایی‌هست که ذوق سلیم این قالب شکنی‌را تجویزمیکند وحتی ایجاب. اما عادت و وسواس‌شاعر را وادار میکند به وفاداری‌نسبت بآن ـ یك وفاداری محتضرانه و نومید . یك نمونه از این محافظه‌کاری را در قصیده‌یی از دکتر رعدی میتوان بدست داد ـ زبان نگاه . این قصیده از جهت رعایت سنت‌های سبك خراسانی بسیارقوی است وحاکی از قدرت و ورزیدگی شاعر. اما اصرار‌او در رعایت سنت درچنین موردی امروز خواننده را تاحدی شاید ناراحت میکند . کسی که شعر برای اوساخته شده است در واقع یك زبان بسته است ـ برادر بیزبان شاعر . وقتی سخن را روی بایك بی‌زبانست ، زبان دانی که مستمع آزاد محسوب میشود حق دارد منتظرباشدکه شاعر از زبان خاموش وپر اشارهٔ نگاه ـ که تمام قصیده بیان‌آرزویی است برای پیدایش آن ـ دست‌کم‌تاجایی که ممکن است درچنین شعری واقعاً استفاده‌کند : الفاظ را آمیخته‌با زبان اشاره انتخاب‌کند ، وزن را چنان برگزیندکه بانوعی‌گنگ بازی مناسب باشد ، قالب را طوری انتخاب کندکه مثل زبان اشاره‌آمیزیك بی‌زبان بریده‌بریده‌باشدنه‌یك‌پارچه. بعلاوه‌زبانی‌بکار گیردکه باالفاظ‌اندك وساده مقصود شاعر ـ که‌گفت و شنودست با یك بی‌زبان ـ قابل تصور

شود . اما شاعر که ذهنش لبریز از سنت‌های شعر خراسانی است‌چنان درتقلید شیوه‌های کهن غرق است که یك لحظه هم باین توقع خواننده نمیاندیشد. حتی در تقیدی که به‌تقلید زبان فرخی و عنصری‌دارد بخاطر نمیآورد که میتواند بابرادر بی‌زبان خویش لااقل با همان زبان ساده و روشنی صحبت کندکه امروز با یـك برادر زبان‌دار در خانهٔ خویش میکند نه با زبان فرسودهٔ فرتوت فرخی و برادرش . این است زبانـی که تقلیدناخودآگاه ازسنت‌های‌قدیم‌دارد ولطمهٔ آن به‌استعدادهای‌واقعی میرسد نه قافیه بندان تقلیدگر . فی‌المثل پای بندی‌صورتگر و رعدی، به‌سنت‌های قدیم اصالتی راکه در فکر آنهاگه‌گاه هست ضعیف می کند ومسعودفرزادکه جسارت وغ وغ ساهاب رابعدها دیگر درشعر خویش ندارد ، شعرش با وجود مضامین وافکار تازه توفیق قبولی زاکه مستحق است نیافته . آیا این تعصب در قـالب پرستی‌که ذوق واستعداد عـدهٔ زیادی از شاعران مارا تباه میکند درجای خود ازخلبازی کسانیکه‌قالب شکنی‌برایشان‌یك نوع‌هوس مجنونانه است بیشتر درخورملامت‌نیست؟ اگر قالبهای شعر فارسی از رودکی تا آغازعهد بهار تقریباً بی‌تفاوت مانده است ازآن روست‌کـه درینمدت هزارساله هیچ حـادثه بـزرگ انقلابی تمدن و فرهنگ‌ما را یکباره دگر گون نساخته است . انقلاب مشروطه آغاز تحولی بوده است که دنیای فرهنگ مارا زیروزبر کرده است.دراینصورت‌همانطور که‌حفظ سنت‌های قدیم درعقیده، دراقتصاد، درمعاشرت، ومعیشت ممکن نبوده است‌حفظ آن در ادب وشعرهم نا-ممکن است وسعی بیحاصل .

قالب‌های سنتی درگذشته شعرفارسی را جلوه داده‌است ورونق.

درهمین قالبها است که شعر فارسی باشاهنامه حماسه‌یی انسانی میآفریند با خیام دردهای فلسفی را ادراك میکند بانظامی غرق در رؤیاهای خیال انگیزافسانه‌ها میشود باسعدی آلام و شادیهای واقعی انسانیت را حس میکند بامولوی به‌ماوراءِ حس‌راه مییابد وبا حافظ نقاب خودی رافرو میدرد. بعلاوه هنوزاین قالب‌هاهست وشعر فارسی بازبکمك آنها میتواند شاهکارها بوجود آورد . با اینهمه هرچنداین قالبها هنوز میتوانند در دست بعضی شاعران نقش‌های بزرگ بیافرینند دیگر آنهارا نمیتوان یگانه قالبهاشمرد ، قالبهای منحصر بفرد. آنچه امروزطبع بعضی را ازشعرنو رمیده کرده است و منزجر نه قالب شکنی آن است و نه بی اعتنائیش به‌معانی و افکار عادی و قومی. سبب عمدهٔ این نفرت ، بی نظمی و بی‌توجهی است که‌گه‌گاه در انشاء وبیان شاعران نوپرداز هست . در حقیقت تعقیدهاوابهام‌هایی که احیاناًدرانشاءِ وترکیب عبارات‌هست، بی‌سلیقگیهایی که در انتخاب الفاظ یا درفصل و وصل اجزاءِ کلام هست ، درین‌شعرنو گه‌گاه‌ضعف‌تألیفی بوجودمیآورد که آنرا شبیه میکندبه‌هذیان: سخنی بی‌سروته که در آن نه‌مفردات معنی‌روشنی دارد ونه‌ترکیبات. ربط ووصل آنها نیزروشن نیست و حتی‌گاه با تأمل کافی هم نمیتوان مراد شاعررا دریافت . درست است که ابهام در شعر مطلوبست اما این آشفتگیها را نمیتوان بحساب ابهام‌گذاشت . بعلاوه وزن وقافیه‌راوقتی شاعربعنوان چیزهایی دست و پای‌گیر کنار مینهد باید حاصل این سنت شکنی عبارت باشد از چیزی روشن و درست . زیرا آنچه شاعر سنت پرست رااجازه میدهدکه‌درالفاظ وترکیبات‌تاحدی مسامحه کندضرورت وجواز مربوط بوزن وقافیه است جائیکه وزن و قافیه در کار نباشد این

مسامحات دیگر قبول کردنی نخواهد بود.

درهرحال معنی‌ودید شاعرانه البته باقتضای تحول ـ وبا افق‌هایی که هرروز برای شاعر کشف میشود ـ تغییرمیپذیرد اما زبان ـ دست کم دستورزبان ـ همیشه اعتبارخود را حفظ میکند وهرج ومرج در دستور هرگز نمیتواند اساس یك تجدد واقعی شود. قطع نظرازدستورزبان هیچ چیزی نمی‌تواند آزادی یك شاعرواقعی را سلب کند. شاعری که حق دارد دنیایی بیافریند برترازاین دنیا چرا نتواند برای آفرینشهای تازه وبی‌سابقهٔ خویش قالب‌های تازه وبی‌سابقه هم خلق کند و ابداع. تا شاعر در انتخاب قالب آزاد نباشد شعرش نه واقعی است نه ابتکاری. باید باوحق داد که در آفرینشهای شاعرانه بکلی آزاد باشد. قالب کهن‌را اگر دلش میخواهد حفظ کند وحتی بپرستد واگر دلش نمیخواهد آنرا کناربگذارد ویا بشکند. حتی چون هیچ گونه تناقض از شاعر عجب نیست میتواند ـ مثل چندتن ازنوپردازان امروز خراسان ـ قالبهای سنت را بشکند اما زبان‌سنت رادرین قالب شکنی حفظ کند. گویی قالب شکنی یك تفنن است نه یك ضرورت. باری شاعر باید بحکم طبع خویش باشد وآزاد. تا شاعراین مایه آزاد نباشد شعرا وشعرواقعی نیست: ـ شعربی دروغ که حتی برغم خاطروی تمام دنیا درآئینه‌اش انعکاس دارد ـ بایك عظمت خوف انگیز وخیره کنند.

☆☆☆

آیادیگرهنگام سکوت نیست؟ تااینجاراجع بشعرصحبت ازتجزیه وتحلیل بود، واز نقد وبررسی. نزد بسیاری‌ازشاعران بی‌شك هیچ چیز ناگوارترازنقد نیست. کسانی که بتوانند نقد را تحمل کنند واز آن بهره

بجویند کمیا بندو گرانبها بااینحال کلام پلین* - پلین جوان نویسندهٔ رومی - کاملاً درست است که می‌گوید کسانی بیشتر در مقابل انتقاد حالت تمکین وقبول نشان می‌دهند که کارشان بیشتر شایستهٔ ستایش است[۱۸]. درعین حال نمی‌دانم اصرار در تحلیل و تجزیه - راجع بشعر - بکجا منتهی خواهدشد؟ می‌ترسم خرده بینی درین کار بداستان آن اسپانیایی منجرشود که گویند قطعه‌یی الماس داشت روشن ودرخشان - بپاکی وصفای اشك ستارگان. اما ساده مردهوس کرد آنرا تجزیه کند وذات وماهیتش رابشناسد. رفت وعلم شیمی آموخت و حاصل کارش آن شد که الماس درخشان پربها را در پایان تجربه پاره‌یی زغال یافت - زغال خالص. نه مگرذات الماس جز کربن خالص چیزی نیست ؟ بااینهمه امید من آنست که اینجا حرف شاعراسپانیایی را تکرار نکنم که‌وقتی این داستان را نقل کردگفت[۱۹]:

اگرمی‌خواهی‌خوش باشی تجزیه مکن ، پسرجان، تجزیه مکن!

اما کسی که با حوصله و صبر یك دانشجوی باگذشت در این حرف‌ها نگاه کند شاید آن را توصیف وتماشایی بیابد از شعر - از شعر فارسی وجلوه‌های گونه‌گون آن. توصیف و تماشایی‌ازین آب زلال روشن که روح وقلب آدمی از آن تازگی می‌یابدوزندگی. اما که گفت که‌توصیف وتماشای یك چشمهٔ جوشان عطش را فرومی‌نشاند ؟کسی که می‌خواهد عطش کشندهٔ خود را فروبنشاند نمی‌تواند بتماشای لطف وطراوت آب اکتفاکند . باید جوشش ونوازش آن را هم درلب وکام خود احساس کند ودرروح وقلب خود . شاید بهتر بود که من هم بجای این‌همه‌حرف خواننده را باخودشعر آشنامی کردم . با شعر واقعی که در ادب فارسی هست : شعربی‌نقاب ، شعربی‌دروغ . آیا بهتر نبود که بجای توصیف

---

* Pline

و تماشای این آب زلال خوانندهٔ سوخته جان را بدرون چشمهٔ آب می کشاندم ؟ سفینه‌یی ازشعرمی‌توانست تمام این‌بحث ودرس وقیل‌وقال مدرسه راکوتاه‌کند . سفینه‌یی ازشعرفارسی ـ درگذشته‌وحال . نه‌فقط ازکلام حنظلهٔ بادغیسی،فیروزمشرقی، رودکی، دقیقی،کسائی‌وخیام‌که سرایندگان پیرآلام وافکارانسان‌کهن بوده‌اند بلکه نیزازگفتهٔ ش. آینده، ا.ع.دریا ، ح. هنرمندی، ن.رحمانی که پنجه‌های جوانشان با تارهایی تازه بازی میکند : روح انسان امروز ! نه آیا این‌همان پنجه‌های سحر انگیزست‌که در امریکا برگهای علف، را به والت ویتمن* شناساند ودر هندگیتانجلی را به تاگور* ؟ باید ازین نفحهٔ نو که ادبیات ایران را دارد زنده می‌کند استقبال‌کرد ومیراث خیام وسعدی را ارزندگی داد وفزایندگی.

---

* W. Whitman

* R. Tagore

Title [redacted]

Author [redacted]

Accession No. [redacted]

Call No. [redacted]

Borrower's No.	Issue Date	Borrower's No.	Issue Date

یادداشت

۱

۱ـ۵	اعجاز خسروی : مقایسه شود با نقد ادبی/ ۴۳۷ و ۴۳۹
۲ـ۶	Eugene Münz, Raphael , London 1882/420
۳ـ۶	چهار مقاله بکوشش دکتر معین با تعلیقات/ ۷۵ـ۷۳
۴ـ۶	سلم‌السموات ، طبع یحیی قریب / ۳۶
۵ـ۶	Th . Gautier , Mademoiselle de Maupin , Preface .
۶ـ۷	المعجم، چاپ دانشگاه تهران ۴۵۳ـ۴۴۹
۷ـ۷	Gorky' on the Lit./28o
۸ـ۷	ومن یک ذافمٍ مرٍّمریضٍ یجدمُرّاً به الماءالزلالا دیوان‌المتنبی ، طبع مصر/ ۱۱۸
۹ـ۸	در متن نقادان درست است بدون عرب، المعجم/ ۴۵۵
۱۰ـ۸	نقد ادبی/ ۳۱۷
۱۱ـ۹	نقد ادبی/ ۴۰ـ۳۹
۱۲ـ۹	المعجم/ ۴۵۶ـ۴۵۵
۱۳ـ۹	کروچه ، کلیات زیبا شناسی/ ۱۵۶

✲ درین بخش اعداد واقع دردوسمت خط افقی ازراست بچپ به‌ترتیب‌حاکی‌است ازشمارهٔ یادداشت وشمارهٔ صفحه

۱۰–۱۴ Gorky, Lit./280

۱۲–۱۵ Erasmus , Adagia

شکل سافو را نیاوردم تا با نام سافو شاعرهٔ یونانی اشتباه نشود .

۱۳–۱۶ در متن این شماره نیامده است .

۱۳–۱۷ ابن قتیبه ، الشعر والشعراء ، طبع دارالثقافه ۱/۱۱–۱۰

۱۳–۱۸ Gorky, Lit./170

۱۵–۱۹ در واقع بوالفضولان بر این‌کار عظیم میکلانژ هم ایراد گرفتند . می‌گویند استاد برای آنکه منتقد بوالفضول را که متنفذ نیز بود ساکت کند ، قدری خاك در دست پنهان کرد، بعد از نردبان‌بالا رفت و چنان فرا نمود که چیزی را از بینی مجسمه می‌تراشد . آنگاه قدری از آن خاك را که در دست داشت پیش روی منتقد فرو ریخت و مرد ایرادگیر با رضایت خاطر گفت حالا بهتر شد . ویل‌دورانت ، تاریخ تمدن ۱۶/۴۶۳

۱۸–۲۰ درشمارهٔ‌بالای‌صفحه ۸۱ غلط است . رجوع شود به :

Jung . Modern Man in search of A soul , London 1936/ 175

۱۸–۲۱ Eliot , T . S . Experiment .

۱۹–۲۱ نقدادبی / ۱۰۶

۱۹–۲۳ نقد ادبی/ ۱۰۵

۱۹–۲۴ مثلا پور داودازوی به‌عنوان‌گجستگ سکندر یاد می‌کند : فرهنگ ایران باستان/ ۳۶–۳۵ یا اسکندر ملعون :گاتها ، مقدمه/ ۵۱

۲

۲۳–۱ قدامه ، نقدالشعر ، طبع مصر ۱۳۰۲/ ۳ .

۲۴–۲ Moliere , Bourgeois Gentilhomme .

۲۴–۳ Alchimia Verborum

مقایسه شود با همین تعبیر در هفت پیکر نظامی :

دومطرز بکیمیای سخن تازه کردند نقدهای کهن

۲۴ـ۴ برج‌عاج تعبیریست مأخوذ ازغزل غزلهای سلیمان در عهد عتیق . در نزد منتقدان کنایه است از وضعی که می‌گویند بعضی هنرمندان دارند ، ودر انزوای خویش از توجه باحوال و سرنوشت مردم غافل می‌مانند . اول بارظاهراً سنت بو واین عبارت را در نقد شعر بکار برد ـ بمناسبت صحبت ازآلفرد دوینیی

۲۴ـ۵ من گنگ خوابدیده و عالم تمام کر من‌عاجزم ز گفتن وخلق از شنیدنش

۲۶ـ۶ Moxon/216

۲۶ـ۷ نقد ادبی/۹۶

۲۶ـ۸ مثلاداستان خجستانی ، رودکی ، عنصری دیده شود در چهارمقاله بترتیب در ۴۲-۴۳/ و ۵۲-۵۳ و ۵۵-۵۷ و حکایت نصرت‌الدین کبودجامه وداستان شرف‌الدین میرک ملاحظه شود در لباب‌الالباب عوفی بترتیب در ۱/۵۱-۵۳ ، ۱/۱۳۱ ، مقایسه شود با نقد ادبی ۹۴-۹۸

۲۸ـ۹ C . A . Nallino , scritti VI /2 - 17

۲۹ـ۱۰ Gabrielli , F. Ei(2), I/ 180

۳۰ـ۱۱ حصری ، زهرالاداب ۱/۱۴۲

۳۰ـ۱۲ توحیدی ، الامتاع والمؤانسه ۲/۷۶

۳۰ـ۱۳ Grünebaume , L'Isl. Med ./274 -281

۳۱ـ۱۴ بنی ساسان در ادب عربی و فارسی عنوان عمومی بوده است برای گدایان چنانکه‌علم بنی‌ساسان‌وطریق بنی‌ساسان‌عبارت بوده‌است‌ازصنعت گدایان. دریك بیت‌امرء‌القیس‌وهمچنین‌دریك‌فقره‌ازمقامات‌حریری این معنی بکار رفته است‌گویند ساسان نام‌گدایی بوده است معروف که در اخاذی انواع حیله‌ها بکار می‌برده است . باعتقادنولدکه‌در

Nöldeke Tabari / 482 این تسمیه ظاهراً اول بار در محافل ضد ساسانی عرب پیدا شده است .

۳۲-۱۵ دو قرن سکوت ، چاپ سوم / ۳۴۹-۳۴۸

۳۲-۱۶ ابن‌الاثیر ، المثل‌السائر ، چاپ قاهره ۱/ ۱۰-۹ مقایسه‌شود با نویری، نهایة‌الارب ۷/ ۳۱-۲۳

۳۳-۱۷ مقدمهٔ ابن خلدون/ ۵۵۴

۳۳-۱۸ کریس تنسن ، ایران در زمان ساسانیان / ۴۹۹-۴۹۸

۳۳-۱۹ عقدالفرید ۱/ ۱۹۹

۳۴-۲۰ نزد نیچه اصول اخلاق جاری را طبقهٔ بردگان ساخته‌اند و مسیحیت را پاسدارش کرده‌اند . رجوع شود به ویل دورانت ، تاریخ فلسفه / ۸-۳۵۴ سیر حکمت در اروپا ۳-۲۲۲

۳۵-۲۱ Shipley , / 382

۳۶-۲۲ ذوالرمه شاعر عرب سواد خود را از قوم خویش پنهان می‌داشته است از آنکه قوم آشنایی باخط وسواد را عیب می‌دانسته‌اند . ابن قتیبه ، الشعر والشعراء ۲/ ۴۳۸

۳۶-۲۳ چهار مقاله/ ۴۸-۴۷

۳۷-۲۴ لباب‌الالباب ، چاپ نفیسی/ ۵۱۷

۳۷-۲۵ تذکرهٔ دولتشاه ، چاپ طهران/ ۵۲۷

۳

۳۸-۱ E. Pound, Pavannes And Divisions/ 231

۳۹-۲ فن شعر ، طبع دوم / ۲۳

۴۰-۳ نقد ادبی / ۴۳۶

۳۰-۴ مقدمهٔ ابن خلدون / ۵۷۳

۴۰-۵ ارسطو اشتمال بر قصه = Mythos را برای شعر لازم می‌دیده است

جهت خیال انگیزش . اما ظاهراً در شعر تشبیه و بدیع هم برای خیال انگیزی مؤثر است وکافی . ازین روست که در فارسی قید اشتمال برقصه ضرورت ندارد. همچنین‌رجوع شود بهمین‌کتاب/ ۴۵

۴۱ـ۶ نقد ادبی / ۴۱۴ ـ ۴۱۳ و ۴۶۱

۴۲ـ۷ مقدمهٔ ابن خلدون/ ۵۷۳

۴۲ـ۸ دربارهٔ نمط عالی ـ که متعالی ووالاهم خوانده میشود ـ جای دیگر بتفصیل‌تر صحبت کرده‌ام : رسالهٔ لونگینوس، مجلهٔ یغما ۷/ ۶

۴۲ـ۹ نرون در هنگام مرگ تأسف می‌خوردکه با مردن او هنرمندبزرگی از دنیا می‌رود .

۴۳ـ۱۰ نقد ادبی / ۲۷۳

۴۳ـ۱۱ Croce' La poesie Et La Morale, R. M. M,43/5/—3

۴۴ـ۱۲ Lessing. Laocoon/1

۴۴ـ۱۳ Pater, Renais Sance/ 95—97

۴۵ـ۱۴ نقد ادبی / ۸۸ـ۸۷

۴۵ـ۱۵ فن شعر / ۲۱

۴۷ـ۱۶ کروچه ، کلیات زیبا شناسی /۵۵ـ۵۴

۴۷ـ۱۷ نقد ادبی /۱۷۵

۴۷ـ۱۸ قدامه ، نقدالشعر / ۳ ؛ مقایسه شود با مرزوقی ، شرح دیوان الحماسه ۱/ ۸

۴

۵۸ـ۱ Pope, Essay on criticism. Verses/305—306

۴۹ـ۲ المعجم / ۴۵۵

۴۹ـ۳ ایضاً / ۴۵۳

۴۹ـ۴ المثل السائر، طبع قاهره / ۴ـ۷۳

۵۰-۵ دلایل الاعجاز/۲۶۲ مقایسه شود با ۲۸۹/

۵۰-۶ مقدمهٔ ابن‌خلدون / ۵۷۷ عسکری ، الصناعتین۱۹۵۲/۵۸-۵۷

۵۰-۷ اسرارالبلاغه/۴

۵۰-۸ جاحظ ازاستعمال الفاظ سوقی تحذیر می‌کند (البیان والتبین‌طبع سندوبی ۱/۱۵۷) و هم از مجالست با اشخاص نادان که موجب فساد زبان‌میشود (ایضاً ۱/۱۰۰) ابن‌خلدون می گوید (مقدمه، ۶/ ـ۵۶۴) که شهرنشینان ازکسب ملکهٔ زبان‌عربی عاجزند .

۵۰-۹ المثل‌السائر، طبع‌قاهره ۱/۷۳

۵۱-۱۰ مرزوقی ، شرح دیوان الحماسه ۱/۹

۵۲-۱۱ مهمه یعنی بیابان در شعر منوچهری بکار رفته‌است :

اندر آمد نوبهاری چون مهی   چون بهشت عدن شد هرمهمهی

دیوان /۹۳ درباب استعمال لفظ درشعرونثر عربی‌رجوع شود به: المثل‌السائر ۱/۱۶۷

۵۲-۱۲ (منسوب‌به) قدامه، نقدالنثر /۸۰

۵۳-۱۳ قدامه ، نقدالشعر /۷

۵۴-۱۴ اولین چاپ این مجموعه در ۱۷۹۸ منتشر شدو چاپ دوم آن با اشعار تازه و مقدمه در ۱۸۰۰ نشر یافت . کالریج در بیوگرافی ادبی ، فصل ۱۴ ،نشان می‌دهدکه چگونه ودزورث واو موضوعات را بین خویش تقسیم کردند . کتاب بسبب رنگ طغیانی‌که نسبت به بعضی سنت‌هاداشت چندان موردعلاقه واستقبال جامعهٔ محافظه‌کار انگلیسی‌واقع نشد مخصوصاً که چاپ‌دوم آن مقدمهٔ‌معروف وردزورث را داشت و بحث اورا درباب زبان‌شعر .

۵۵-۱۵ Plainer and More Emphatical

۵۵-۱۶ این رسالهٔ کالریج بخلاف آنچه از عنوانش انتظار می‌رود چندان معلوماتی‌درباب بیوگرافی نویسنده بدست نمی‌دهد بیشترش مباحثاتی

است راجع باقوال کانت ،فیخته، شلینگ و همچنین نقدیست درباب شعر وردزورث .

۵۷-۱۷ روش علمی درنقد متون ادبی ، یغما ۱۰, ۷-۶

۵۸-۱۸ ایضاً همان مقاله

۵

۶۱-۱ فن شعر / ۹۶

۶۱-۲ بهوا درنگر که لشکر برف چون‌کنند اندر و همی پرواز
راست همچون کبوتران سفید راه گم کردگان زهیبت باز

۶۱-۳ مقایسه‌شودبا شعر بهار : بیائید ای کبوترهای دلخواه . . . دیوان بهار ۱/ ۳۴۴

۶۱-۴ تاریخ بیهق / ۱۷۳

۶۲-۵ Turgenev, on the Eve/ 179

۶۲-۸ معلقة طرفة بن‌العبد :
لعمرك‌ان‌الموت‌مااخطاءالفتی لکالطول المرخی و ثنیاه بالید

۶۲-۷ نقد ادبی / ۸۳

۶۳-۸ الهوامل و الشوامل -۸۳-۸۰

۶۳-۹ داستان پیل و خانهٔ تاریك در ادب صوفیه مشهورست از جمله در مثنوی‌دفترسوم، حدیقهٔ‌سنائی‌و کیمیای‌سعادت آمده‌است‌رك:فروزانفر، مآخذ قصص‌مثنوی : چاپ دانشگاه /۹۸-۹۶

۶۳-۱۰ اسرارالبلاغه / ۴۳۶

۶۴-۱۱ اسرارالبلاغه/ ۱۲۶

۶۷-۱۲ اسرارالبلاغه / ۲۲۱- ۲۲۰

۶۸-۱۳ فن شعر /۹۸

۶۹-۱۴ مجاز عقلی که مجاز حکمی هم خوانده میشود و همچنین مجاز

اثباتی یا اسناد مجازی عبارتست از اسنادکردن فعل یا معنی آن بآنچه‌فعل بدان در واقع راجع‌نیست - یعنی به‌غیر فاعل اگر فعل مبتنی است برفاعل وبه غیر مفعول اگر فعل مربوط است بمعول .

۷۱-۱۵ لاتقید علی لفظی فانی مثل غیری تکلمی بالمجاز

۷۲-۱۶ هبطت‌الیك‌من‌المحل‌الارفع ورقـاء ذات تعـزز و تمنع

۷۲-۱۷ ارزش میراث صوفیه / ۱۵۹

۷۲-۱۸ تو این‌رادروغ‌وفسانه مدان بیك سان روش در زمانه مدان
ازاوهرچه‌اندرخورد باخرد دگر ره سوی رمز ومعنی برد

۶

۷۴-۱ بلاغت در کلام نزد ادبا عبارتست از مطابقت با مقتضی حال مراد از حال‌هم‌بموجب تعریفات جرجانی عبارتست از آن امری که‌داعی است بتکلم بروجه مخصوص . آیا این متضمن یك نوع دورنیست ؟ بعلاوه فصاحت هم در تعریف بلاغت هست اما هر کس فصیح باشد بلیغ نیست .

۷۵-۲ شوقی ضیف ، النقد / ۴۸

۷۵-۳ ان من‌البیان لسحراً از حدیث نبوی است ،ودر این مقام‌معنی سحر راگفته‌اندعبارتست ازاظهار باطل درصورت‌حق. مجمع الامثال‌میدانی ۶/۱ وعمده ابن رشیق ۴/۱

۷۷-۴ حسد چه‌میبری‌ای‌سست نظم بر حافظ قبول‌خاطرو لطف سخن‌خدا دادست

۷۷-۵ سروانتس، مقدمۀ دن کیشوت.

۷۹-۶ مقایسه شود بـا روایت وحشی بافقی . در فرهاد و شیرین ، طبع کوهی کرمانی / ۲۰

۷۹-۷ و ماتلك بیمینك یا موسی ، قال هی عصای اتوکاء علیها و اهش بها

علی‌غنمی ولی فیهامآرب اخری.قرآن کریم ۲۰/۱۸-۱۷

۷۹-۸ نویری ، نهایة الارب ۳۱/۷-۲۷

۷۹-۹ جاحظ ،البیان و التبن ۱۰۲/۱ ، ایضاً/۱۱۳-۱۰۷ مقایسه شود با حصری‌قیروانی ، زهرالاداب ۱/۱۲۳

۸۰-۱۰ از ابن الراوندی ، ابن مقفع ، ومتنبی شاعر آورده‌اندکه بمعارضه با قرآن برخاسته‌اند. همچنین الفصول والغایات معری را هم‌بعضی از این مقوله پنداشته‌اند . آنچه ازین گونه معارضات باقی است حاکی از هیچ‌گونه توفیق معارضه‌کتندگان نیست اما احتمال اقدام امثال‌ابن‌مقفع ومتنبی و معری هم بمعارضهٔ باقرآن هم‌مشکوك است و بعید .

۸۰-۱۱ Dozy, L, islamisme/117–118

۸۰-۱۲ داستان اسلام‌آوردن عمربن خطاب یك موردست حاکی ازین تأثیر همچنین در نزد صوفیه حکایات بسیار هست از تأثیر قرآن در احوال آنها.

۸۰-۱۳ ستینی امام فخر، طبع بمبئی ۱۳۲۲/۳۶-۳۵

۸۱-۱۴ درباب اعجاز قرآن قول ابوعلی و ابوهاشم جبائی آنست‌که سبب و وجه آن فصاحت قرآن است و نظام و مرتضی گفته‌اند سبب صرفه است ـ صرف الهمم ، یعنی‌که خداوند همت عرب را از معارضهٔ با آن منصرف داشته است .کشف‌المرادفی شرح التجرید، طبع صیدا ۲۲۳/

۸۱-۱۵ نقد ادبی /۳-۳۲۲ و ۳۵۱-۳۵۰و۳۵۴-۳۵۲

۸۱-۱۶ نمونه‌یی از تأثیر قرآن در شعر تلمیحات و تعبیرات رایج است : تخت سلیمان ،کشتی نوح،آتش ابراهیم ، لحن‌داود ، تخت‌سلیمان، صبر ایوب ، پیراهن یوسف ، دارالاحزان یعقوب، عصای موسی ،

دم عیسی وجز آنها. بعلاوه آوردن بعضی معانی و تعبیرات از قرآن مثلاً :

انوری: زلزلهٔ قهر توشان کرد پست **زلزلة الساعة شیئی عظیم .**

ناصر خسرو : چه خطـر دارد این پلید نبید **عند کاس مزاجها کافور**

۱۷-۸۲ سخن و سخنوران ۱/ ۳۳

۷

۱-۸۴ فن شعر / ۹۹-۹۴

۲-۸۵ Ars est celare Artem این عبارت مشهور در واقع نقل بمعنی است از کلام اوید، واو راجع به‌هنر عشق گفته‌است که اگر عشق نهانی باشد توفیق دارد . نظیر این بیان در کلام کنتی‌لین از قدماهست وهمچنین در بیان بعضی از نویسندگان متأخر .

۳-۸۵ اسرار البلاغه / ۱۰

۴-۸۷ اسرار البلاغه / ۱۳-۸

۵-۸۷ ایضاً / ۱۸

۶-۸۷ فارسنامهٔ ناصری ۲/ ۶۸-۶۶

۷-۸۷ المعجم/ ۳۳۰

۹-۸۸ چهار مقاله / ۲۷-۲۴ و ۳۱-۲۹

۸-۸۸ اسرار البلاغه / ۹

۱۰-۸۸ Jeu de mot = wordsplay

۱۱-۸۹ A False Witt. Addison

۱۲-۸۹ چهار مقاله / ۴۲

۱۳-۹۰ این صنعت که یونانی‌ها آنتی‌تتون می‌خوانده‌اند یا آنتی تزیس نزد رومی‌ها بنام Contentio معروف بوده است و ارسطو و کنتی لین هم

راجع بآن سخن گفته‌اند . از آنجمله است در:

Aristote, Rhetorique, III /9

Quntilien, Institute /IX

اما دیمتریوس برخلاف غالب علماء بلاغت قدیم آن رامکروه‌شمرده است . رك : Moxon/255

۹۰-۱۴ شوقی ضیف ، النقد ۳۷/

۹۱-۱۵ طه‌حسین ، مقدمة نقدالنثر

۹۳-۱۵ در متن شماره تکرار شده است ، مثنوی، نیکلسون ۲۴۱/۳

۹۳-۱۶ مقایسه شود با نظامی : مخزن‌الاسرار :

هرچه درین‌پرده نشانت دهند گر نستانی به‌از آنت دهند

۹۴-۱۷ صدبار بعقده در شوم تا خود از عهدهٔ یك سخن برون آیم

دیوان انوری ۶۹۶/۲ فرزدق گفته‌است من نزد تمیم اشعرم بااینهمه گاه چنین پیش می‌آید که‌کندن دندانی برایم آسانتر است از گفتن یك بیت . ابن قتیبه ، الشعروالشعراء ۹۴/۱

۹۴-۱۸ Boileau, SatireII/73

۸

۹۵-۱ مقایسه شود با بوالو ، فن شعر که همین معنی را بیان می‌کند

Boileau, Poesie Et Prose / 276

۹۵-۲ ویل دورانت ، تاریخ تمدن ۳۵۴/۱۴

۹۶-۳ راجع بسرود کودکان بلخ رجوع شود به قزوینی ، بیست مقاله ۳۴-۴۵/۱ اما از سرود بخارا ، فقط یك پاره باقی مانده است نگاه‌کنید به مقالهٔ نگارنده : مجلهٔ یغما ۷/۱۱

۹۶-۴ راحةالصدور ۳۴۴/

۹۷-۵ شکل قدیمی در المسالك ابن خرداذ به (لیدن/۱۱۸) چنین است:

منم شیر شلنبه و منم ببر یله

۹۷-۶ المعجم ۱۹۳/-۱۹۲

۷-۹۷ نقد ادبی / ۷ - ۲۷۶

۸-۹۸ ابن قتیبه ، الشعر والشعراء ۱۸۰/۱

۹-۹۸ المعجم / ۱۹۴ - ۱۹۳

۱۰-۹۹ طه حسین در مع ابی‌العلاء فی‌سجنه باین قول تمایل دارد و وی درین کتاب درعالم تصور خویش یك زندان کامل ساخته است برای ابوالعلا. که در آن زندان گویی تفریح و سرگرمی عمدهٔ او همین اشتغالات بوده است .

۱۱-۱۰۰ نقد ادبی / ۴۷۰

۱۲-۱۰۲ VoltairE , Oedipe , preface .

مقایسه با Brutus. نگاه کنید به ؛

Voltaire , Theatres/ 11 - 13 , 80

۱۳-۱۰۲ La Rime est une esclave et ne doit qu ' Oébeir; Boileau / -30

۱۴-۱۰۲ عبید ، رسالهٔ دلگشا ،کلیات / ۶-۱۲۵

۱۵-۱۰۳ مرزوقی شرح دیوان‌الحماسه ۱۱/۱

۱۶-۱۰۳ Schütze , J . S . Versuch einer Theorie des Reims nach Inhalt und Form , 1802

۹

۱-۱۰۶ دکترخانلری ، این‌را از Abbé Dubot نقل می‌کند، وزن شعر/۷

۲-۱۰۸ Henning BsoAs, XIII / 3

۳-۱۰۸ المعجم / ۱۰۰-۹۷

۴-۱۰۸ المعجم / ۱۰۷-۱۰۶

۵-۱۰۸ المعجم / ۹۹-۹۷

۶-۱۰۸ در هرحال وجود ورواج شعروشاعری- بعنوان یك فن مستقل -در آن دوره بعیدست اما کلام موزون ظاهراً هم در پاره‌یی‌ادعیه بوده است و هم در سرودهای عامیانه . بدینگونه هر چند ازوجود طبقه

یا دسته‌یی بنام شاعر در آن ادوار خبری نیست در وجود کلام
موزون ظاهراً نمی‌توان شك کرد.

۷-۱۱۰ El (1), Vol III / 894

۸-۱۱۱ Shorter.E. 1/ 211

مقایسه با Hasting's ERE, Vol 7/ 637

۹-۱۱۱ دیوان‌الهذلیین ۱۶/۹۵

۱۰-۱۱۱ Yacob, G. Studien in Arabisch Dichtern/ 180

۱۱-۱۱۱ ماللهند، چاپ زاخائو / ۶۵ مقایسه شود با خانلری، وزن شعر
فارسی / ۶۸-۶۴

۱۲-۱۱۲ قدامه، نقدالشعر / ۲ مقایسه شود با قابوسنامه که تقریبا فایده‌یی
برای آن قائل نیست جز قبول در نزد فضلا، چاپ دکتر یوسفی/ ۱۹۰

۱۳-۱۱۲ حصری، زهرالآداب ۲۵۸/۲

۱۴/۱۱۴ ابن عبدربه، العقدالفرید ۱۹۹/۳-۱۸۲

۱۵-۱۱۴ این رساله را عباس اقبال منتشر کرده است در مجلهٔ یادگار سال
اول شمارهٔ ۱۰ یك چاپ دیگر هم بوسیلهٔ مجتبی مینوی از آن
انتشار یافت در مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات طهران

۱۶-۱۱۵ زهرالآداب ۲۵۷/۲

۱۷-۱۱۵ زهرالآداب ۲۵۷/۲

۱۸-۱۱۵ وزن شعر فارسی / ۸۵ - ۶۹

۱۹-۱۱۶ «متفاعلاتن» درست است، متفاعلن که درمتن آمده است باید اصلاح
شود. عروض حمیدی / ۴۱-۳۶

۲۰-۱۱۷ Hartmann, Metrum und Rhytmus
Hoelscher, G. ZDMG 1920/329-416

۲۱-۱۱۷ Gotthold Weil, "Arüd. Ei (2), Voli/ 677

۲۲-۱۱۷ مستزاد درواقع عبارتست از پاره‌هایی موزون که دنبال مصرع آورند.

از همان وزن . در رباعی ، غزل ، قصیده ، و حتی مسمط این کار بعنوان تفنن رایج بوده است . خواجوی کرمانی با تفنن درین شیوه ظاهراً جویای نوعی تجدد بوده است .

۱۱۹-۲۳ راجع به تابعه رجوع شود به یادداشت جلال همائی ، دیوان عثمان مختاری ۲۳۲-۲۲۹ در واقع نـزد هندوان ، یونانی‌ها ، رومی‌ها، وبسیاری اقوام بدوی و طبیعی نیز الهام شاعران به‌قوای غیبی منسوب میشده است . ر ك :

Goldziher , Abhandlungen Zur Arabischen Philologie 1/1

۱۱۹-۲۴ نقد ادبی / ۷-۲۳۵

۱۲۰-۲۵ دریای گوهر ، چاپ سوم ۵۸۴/۳

۱۲۰-۲۶ Alfred de Musset , Theatre , Moscou 1963 / 69

۱۰

۱۲۳-۱ دیوان خواجو ، احمد سهیلی / ۵-۳۵۳

۱۲۵-۲ فابل = Fable که‌آنرا در فارسی داستان می‌خوانده‌اند یاافسانه ، عبارت است از حکایتی کوتاه که منشاء یا پشتوانهٔ متل‌ها یا مثل‌های عامیانه‌میشده‌است . درین باب درمقاله‌یی بنام : «سیاحت بیدپای» مفصلتر صحبت کرده‌ام . راهنمای کتاب سال ۵ شماره های ۵-۱

۱۲۶-۳ مصیبت نامه ، مقالهٔسی وششم مقایسه شودبا فروزانفر ،شرح‌احوال عطار/۵۲۵

۱۲۶-۴ الهی نامه مقالهٔ چهاردهم ؛ مقایسه شود با فروزانفر شرح احوال عطار / ۲۴۳

۱۲۷-۵ کلیات عراقی ، چاپ نفیسی / ۵-۲۴۳

۱۲۷-۶ نقد ادبی /۸-۵۲۷

۱۲۸-۷ استناد باخبار واستدلال بآیات و احادیث‌درین‌باب‌حاکی‌است ازطرز تلقی زهاد و متشرعه ازشعر. اسباب‌کراهت عامه ازشعر بسیار بوده

وجهات اعراض از آن هم در کتب متشرعه وصوفیه هردوهست . رك نقد ادبی/ ۷۰ ، ۳۰۸-۴۰۷

۸-۱۲۸ آراء تولستوی درباب هنر در کتاب او بنام هنر چیست بیان شده است . به ترجمهٔ کاوهٔ دهگان، طبع دوم، رجوع شود.

۹-۱۲۸ کلام اسکار وایلدست و بعضی همفکرانش واردکردن مفهوم فایده درزیبایی وهنرنزداین طایفه مردودست ونامقبول. رمی‌دوگورمون Remy de Gourmont در این مورد می‌گوید : قبول هنر بأین سبب که موجب تعالی فرد یا جامعه میشود مثل آنست که گل را دوست بدارند بدان سبب که می‌توان از آن دوایی ساخت برای چشم . برای تفصیل بیشتر رجوع شود به :

R . F . Egan , the Genesis/ 1921

۱۰-۱۲۸ تئوری افلاطون درباب مثل و تقلید شاعرانه ، از مهمترین مباحث است در نقد شعر . مراجعه شود مخصوصاً بکتابهای فدروس ، و جمهور

۱۱-۱۲۹ برای احتراز ازعواقب نامطلوبی که بر متعهد بودن شعر وهنر بخدمت کلیسا یاحکومت دراروپا مترتب بوده توسل به نظر «هنر برای هنر» گه‌گاه راه چاره‌یی بوده است . مع‌هذاتشخیص هنگام مناسب برای بازگشت نشانه‌یی است از هشیاری و آگاهی وجدان هنرمند که در هنگام ضرورت می‌تواند ذوق و قریحه را باز در خدمت انسانیت بگمارد و آنجاکه تعهد در هنر عواقب نامطلوب ندارد بموقع ازبرج عاج خویش بیرون آید.

۱۲-۱۳۰ باکاروان حله /۷۸-۷۷

۱۳-۱۳۰ Belinsky , V . G. works / 450

۱۴-۱۳۰ نقد ادبی /۲۳۷-۲۳۲

۱۵-۱۳۱ به یادداشت شمارهٔ ۴ مربوط به‌صفحهٔ ۲۴ کتاب حاضر رجوع شود وهمچنین به یادداشتهای شمارهٔ ۹ مربوط به صفحه ۱۲۸ و شمارهٔ

۱۱ مربوط به صفحه ۱۲۹

۱۶-۱۳۱ این عنوان را اولین بار بودلر بکار برد ، در اثنای بحث از ادگارپو. بعدها این تئوری بمنزلهٔ عکس‌العملی در مقابل رمانتیسم بکاررفت و با نام کسانی چون برادلی ، جارج مور، وبرموند مربوط شد . Jorge Guillen شاعر اسپانیائی یك جا وقتی از شعر مجرد صحبت می‌کند باین نتیجه می‌رسد که شعر مجرد عبارتست از آنچه باقی می‌ماند از شعر ، وقتی عناصر و اجزاء غیر شاعرانه‌را از آن خارج کنند .

۱۷-۱۳۲ زده شیوه‌کان حلیت شاعریست بیك شیوه شد داستان عنصری
نه‌تحقیق گفت و نه وعظ و نه زهد که‌حرفی ندانست از آن عنصری
دیوان خاقانی ، چاپ عبدالرسولی / ۶۸۰

۱۸-۱۳۲ درباب شعر مجرد ومباحثات بر ادلی وبرموند سالها پیش از این در مقالهٔ جداگانه‌یی بحث کرده‌ام تحت عنوان شعر مجرد ، مجلهٔ سخن . راجع به زمینهٔ اجتماعی هنر و ارتباط شعر و هنر باحوال جامعه نیز رجوع شود بمقالات دکتر آریان پور تحت عنوان هنر استاتیك و هنر دنیامیك در مجلهٔ سخن

۱۱

۱-۱۳۵ Paul Valery , Variété III/ 68

۲-۱۳۵ حکمت سقراط ، فروغی ۱۵۲/۱

۳-۱۳۵ قدامه ، نقدالشعر/ ۲

۴-۱۳۵ قدامه ، نقدالشعر/ ۱۷ مقایسه شود با همان‌کتاب / ۷۱

۵-۱۳۸ ابن‌الاثیر ، المثل‌السائر / ۱۰-۹ ، مقایسه شود با ابن قتیبه ، ادب‌الکاتب ، قاهره ۱۳۵۵ / ۱۲ ، نویری نهایة‌الارب ۷/ ۳۱-۲۷

۶-۱۳۹ این نظامی البته غیر از گویندهٔ خمسه است . رجوع شود به نقد ادبی / ۳۹۹

۱۳۹ـ۷ با وجود تردیدی که در صحت انتساب آن بوی اظهار شده است در رد این انتساب دلیلی در دست نیست مخصوصاً با وجود شهرت و تواتر آن .

۱۳۹ـ۸ برگسون کتابی دارد به‌عنوان «خنده» که درآن بحث مفصلی می‌کند دربارهٔ کمدی و امر مضحك. برای تفصیل مباحثات وی درین باب رجوع شود به مقالات محمد آشنا ، خنده از نظر برگسن مجلهٔ سخن ۳/۹ و ۱۰

۱۳۹ـ۹ Cognitive or Emotive

۱۴۰ـ۱۰ هل غادرالشعراء من متردم　　ام هل عرفت‌الدار بعد توسم
معلقهٔ عنترة بن شداد عبسی است ، مقایسه شود با ابن قتیبه ، الشعر والشعراء ۱۷۳/۱

۱۴۰ـ۱۱ یك عمرمی‌توان‌سخن اززلف یار گفت　　دربند آن مباش که مضمون نمانده است کم ترك الاول‌الآخر المثل‌السائر ۱/ ۲۴۷

۱۴۰ـ۱۲ فن شعر / ۱۱۱-۱۱۰

۱۴۱ـ۱۳ چهار مقاله /۴۲

۱۴۱ـ۱۴ در شعرمپیچ و در فن او　　چون اکذب اوست احسن او
لیلی و مجنون نظامی ، مقایسه شود باالباب‌الالباب ، چاپ نفیسی ۱۳/۱ـ۱۲ نیزمقایسه شود با عطارمقدمهٔ مصیبت نامه .

۱۴۱ـ۱۵ مثلاقدامه ، نقدالشعر ۸۵ـ۷۹ مقایسه شود باالمعجم ۳۱۵-۳۱۰

۱۴۲ـ۱۶ قید بنابر مشهور درعبارت متن از آنروست که درباب شهرت او باین لقب مآخذ قدیم اشارت باین روایت ندارند . اما رباعی در دیوان شاعر آمده است ، بدینگونه :

ای روی تو همچو مشك وزلف تو چو خون می‌گویم ومی آیمش ازعهده برون　　مشك‌است ولی‌نرفته درنافه هنوز　　خون‌است ولی آمده ازنافه‌برون　می‌گویند شاعررباعی را طوردیگر ساخته بود

اما وقتی باشتباه مصرع اول را در مجلسی چنین خواند وحاضران خندیدند ، معنی ومضمون را تغییر داد ، و آن را بهمین صورت موجود ساخت از اینرو او را خلاق‌المعانی‌خواندند. شاید روایت باین شکل درست نباشد اما بهرحال حاکی است از اینکه صاحب چنین صنعتی راسازندگان قدیم این روایت ، مستحق عنوان خلاق‌المعانی‌می‌شناخته‌اند . این روایت افواهی دربدیع ذکاءالملك ۶۶/-۶۵ذکرشده است باتردید وتأمل در قبول آن . ارباب تذکره فقط گفته‌اندکه این شاعررا بسبب معانی دقیقه‌که درسخنش مضمرست خلاق‌المعانی خواندند . دولتشاه /۱۶۴ حبیب‌السیر ۲ /۶۶۵ مرآة‌الخیال/۳۷ مجمع‌الفصحا ۳/-۱۱۴۴

۱۴۲ـ۱۷ بیهقی ، چاپ دکتر فیاض / ۶-۱۹۵ ، این قصیده را بمناسبت در ذیل داستان حسنک نقل کرده است و همچنین ابن خلکان آن را در ذیل ترجمهٔ ابن بقیه آورده است . مطلع قصیده چنین است :

علو فی‌الحیاة و فی‌الممات   لحق تلك احدی‌المعجزات

۱۴۲ـ۱۸ ابن خلکان ۴/۲۰۶

۱۴۳ـ۱۹ Shipley , / 294

۱۴

۱۴۴ـ۱ فن شعر /۲۱ مقایسه شود با همان‌کتاب /۵۰-۴۹

۱۴۵ـ۲ درباب حماسه و اهمیت آن از لحاظ فن شاعری رجوع شود به ارسطو ، فن شعر /۳۵ ، ۷۷ ، ۱۰۸ - ۹۹ ، ۱۲۲-۱۱۸

۱۴۵ـ۳ در مقابل حماسهٔ ملی ،که درباب قهرمانان قومی‌است حماسهٔ دینی هست ـ راجع به قهرمانان دینی . گشتاسب نامه دقیقی حماسهٔ دینی زرتشتی‌استمانندحملهٔ حیدری مثلا ، درادوار اخیر.

۱۴۶ـ۴ قدمت زمان البته شرط حماسه نیست اما دور بودن زمان حوادث آن این فایده را داردکه در عالم پندار وقوع آن غرایب را برای

خواننده قابل تصور می کند ـ بعلت دوری بسیار از روزگاروقوع. قهرمانان حماسه هم از جهت غرابت کارهاشان بیکدیگر شباهت دارند ـ مخصوصاً قهرمانان حماسه‌های بسیار قدیم. چنانکه بین بعضی احوال اخیلس یونانی‌ها باکارهای رستم واسفندیار ما شباهت هست و از آنجمله است پرورش یافتن اخیلس بوسیلهٔ یك سانتور Centaure که یادآور سیمرغ است و تربیت و حمایت او از رستم همچنین رویین تنی اخیلس داستان اسفندیار را بخاطر می‌آورد که رویین‌تن حماسهٔ ایران است.

۵ـ۱۴۶ مقایسه شود با فن شعر / ۳۵، ۴۷ـ۴۵، ۱۰۱ـ۹۹

۶ـ۱۴۶ ایضاً فن شعر / ۱۰۲ ـ ۹۹

۷ـ۱۴۷ مقایسه شود با فن شعر /۱۰۷-۱۰۶

۸ـ۱۴۷ در متن این شماره نیست

۹ـ۱۴۷ عربی خالص نبودنش ازین باب است که اختصاص به محیط عربی ندارد بعلاوه قصهٔ عنتر رزمی صرف هم نیست و در آن عناصر بزمی هم هست ازاینها گذشته شعر هم نیست نثرست ومتضمن عناصر واجزاء قصه‌های مختلف. درآن عنتر شاعر جاهلی‌عرب قهرمان‌اسلام جلوه گرمیشود وماجراهایی‌دارد بسیارگونه‌گون وطولانی. احوال‌واوصاف جنگهای مختلف بداستان اورنگ اسلامی‌می‌دهدنه عربی خالص.

۱۰ـ۱۴۸ عبارت چهارمقاله /۷۶ که گوید من در عجم سخنی بدین فصاحت نمی‌بینم و در بسیاری از سخن عرب هم، حاکی است از قصد گوینده بمقایسهٔ آن با قرآن ابن‌الاثر در المثل‌السائر (۴۱۹/۲) ضمن صحبت از شاهنامه می‌گوید ـ وهو قرآن‌القوم ...

۱۱ـ۱۵۰ فرخی می گوید (دیوان، عبدالرسولی/۱۶۴) در مدح همین ایاز؛

نه‌برخیره بدو دل داد محمود   دل محمود را بازی مپندار

۱۲ـ۱۵۱ سرآوردم‌این رزم‌کاموس نیز   درازاست ونفتاد ازویك‌پشیز

گر از داستان یك سخن کم بدی روان مرا جای ماتم بدی
۲-۹۱۷

۱۳-۱۵۱ بر خشکی ریگ و سختی کوه تا چند سخن رود در اندوه

۱۴-۱۵۲ در باب مقایسهٔ لیلی و مجنون با رمئو و ژولیت رجوع شود به تحقیقات علی اصغر حکمت . شباهت بین تریستان و ایزوت با ویس و رامین را نیز مینورسکی در مقالهٔ راجع به ویس و رامین و دکتر خانلری در مقدمهٔ ترجمهٔ تریستان و ایزوت بدیه یاد کرده‌اند

۱۳

۱-۱۵۴ هرگز کسی نداد بدینسان نشان برف
گویی که لقمه‌ایست زمین در دهان برف

۲-۱۵۶ مقایسه شود با قدامه ، نقدالشعر / ۳۶ و ۴۱

۳-۱۵۷ حماسه در لغت عربی بمعنی شدت است ، و بعدها شجاعت هم حماسه خوانده شد از آنکه شجاع در نبرد با هماورد خویش بشدت می‌کوشد . حماسه در شعر عربی قدیم بیان شجاعت‌های شاعر بود در جنگ‌ها و برخوردها ، و از این حیث شباهت داشت به فخر. در باب حماسه ، رجوع شود به شرح دیوان‌الحماسه ، خطیب تبریزی طبع مصر سه جلد ، ۱۹۳۸ ، ج ۱ /۸-۷

۴-۱۵۸ العقدالفرید ۱۴۵/۳

۵-۱۵۸ نقد ادبی/۴۱۹-۴۱۸

۶-۱۵۸ ایضاً/۲۳۶-۲۳۵ و ۳۲۱

۷-۱۶۰ Paul Valery ' Au platane , Charmes/ 1922 .

۸-۱۶۱ دیوان منوچهری ، **چاپ دبیرسیاقی قصیده ۴۶ و ۵۵**

۹-۱۶۱ نقد ادبی ، ۳۸۸ ۴۰۰ ۴۳۸

۱۰-۱۶۲ قابوسنامه ، طبع دکتر یوسفی / ۱۹۱

۱۱-۱۶۲ تجارب‌السلف / ۱۶۰

۱۲-۱۶۲ Pindare , Nemeénnes VII

۱۳-۱۶۲ شعرالعجم /۷۴ بنقل از العمده ابن رشیق /۴۹

۱۴-۱۶۳ تاریخ گردیزی/۶۳

۱۵-۱۶۳ تاریخ ایران ، سرجان ملکم ترجمهٔ فارسی۲/۲۰۵

۱۶-۱۶۴ جوامع الحکایات ، چاپ عکسی رمضانی/۳۵۱

۱۷-۱۶۵ تذکرهٔ دولتشاه/۲۹۶

۱۸-۱۶۶ بموجب روایتی که کریس تنسن از آمیانوس رومی نقل می‌کند ؛ ایران درزمان ساسانیان ، چاپ دوم /۵۳۴ ، ایرانیها در آن زمان ظاهراً با همجنس بازی آشنائی نداشته‌اند با آنکه بعضی شواهد برخلاف این دعوی هست اما این حرف امیانوس بهرحال حاکی است از ندرت وقلت آن هرچندمبارزه‌یی باشد باما نویت.

۱۹-۱۶۶ شعرالعجم/۱۳۲

۲۰-۱۶۷ کروچه ،کلیات زیبائی شناسی /۳-۲۴۲

۲۱-۱۶۷ طوق‌الحمامه مشتمل است برحکایات و اشعار در باب محبت و بیان عشق و احوال عاشقان . با آنکه مطالب کتاب یکدست نیست از جهت اشتمالش بـر آداب واحـوال عشق و عاشقی مهـم است

۲۲-۱۶۸ Legacy of Islam/ 17

۲۳-۱۷۰ مثلاقصیدهٔ سروش را می‌توان‌ذکر کرد که بمناسبت کشته شدن خان خیوه گفته است در تهنیت و تملق بناصرالدین شاه :

افسر خوارزمشه که‌سود بکیوان   با سرش آمد دریں مبارك ایوان

۲۴-۱۷۱ ایوای مادرم ! دیوان شهریار ، ج سوم چاپ تهران ۱۳۳۵ / ۱۲۱-۱۱۵

۱۴

۱-۱۷۵ راحة‌الصدور /۳۴۴

۲-۱۷۵ ایضاً /۹۹-۹۸

۱۷۵-۳ ازآنجمله است هفتصد ترانه ازکوهی کرمانی ، و ترانه‌های خراسان از شکور زاده ، ولالائی‌ازمیرعابدینی‌وجزآنها

۱۷۶-۴ Gorky, Literature/ 236

۱۷۷-۵ فروغی خلاصهٔ شاهنامه ، طبع طهران ۱۳۱۳ ، ج ۱ ، مقدمه/۲۸

۱۷۸-۶ Comte de Gobineau/ 453

۱۷۹-۷ Montet, le Theatre en Perse/ 15

۱۸۱-۸ عباس دبس- یادوس - گدایی‌است‌افسانه‌یی ومشهور که بعضی‌ازحکایات او در جامع التمثیل محمد حبله رودی ذکر شده است . درمثنوی هم بنام او اشارت هست

۱۸۳-۹ هردوحکایت مأخذش تذکرهٔ دولتشاه است حکایت انوری /۹۴ و حکایت‌عبید /۳۲۲

۱۸۴-۱۰ اخلاق الاشراف ، کلیات عبید /۲۰-۱۹

۱۸۵-۱۱ باپسر گفتم ای فلان پدرت جز بتاریکی از چه‌نان‌نخورد
گفت ترسد که ناگهان بیند سایه‌اش دست سوی لقمه برد

۱۸۶-۱۲ مخفیا دختران خطهٔ رشت چون غزالان مست می‌گردند
از پی مشتری بهر بازار بند تنبان بدست می‌گردند

۱۸۶-۱۳ جمعه‌بازوجهٔ،خودگفت‌شبی که‌مرا با توزآدینه شکی است
زوجه‌اش گفت‌دوبینی‌بگذار پیش ماجمعه وآدینه یکی است

۱۸۶-۱۴ زگلپایگان‌رفت‌شخصی‌باردو که‌قاضی شودصدر راضی‌نمی‌شد
برشوت‌خری‌دادوبستدقضارا اگر خر نمی‌بود قاضی نمی‌شد

۱۸۷-۱۵ می‌گوید: شرقی ها مردمان عاقلی هستند آنهایك دیوانه را بمثابهٔ پیغمبری‌تکریم می کنند درحالیکه‌ما هرپیغمبری را بمنزلهٔ دیوانه‌یی تلقی می کنیم .

Heinrich Heine, Die Bäder Von Lucca,Reisebilder–späterlyrik/ 92

۱۸۷-۱۶ مصیبت نامه، مقالهٔ‌بیست و هفتم مقایسه شود بافروزانفر، شرح‌احوال

عطار / ۴۹۸

۱۸۸-۱۷ ایضاً ، مقالهٔ بیست هفتم مقایسه شود با فروزانفر ، شرح احوال عطار / ۹-۴۹۸

۱۸۸-۱۸ الهی نامه مقالهٔ سوم . مصیبت نامه که در متن آمده است اشتباه است، مقایسه با فروزانفر / ۱۲۵

۱۸۹-۱۹ تذکرهٔ نصرآبادی/۴۲۲

۱۸۹-۲۰ مثلا جوع شود به بدایع الوقایع واصفی ، و تذکرهٔ نصرآبادی

۱۵

۱۹۱-۱ Shipley, Dictionary/398

۱۹۲-۲ Le Style est l, homme même

۱۹۳-۳ ابن قتیبه ، الشعروالشعراء ۲۴/۱

۱۹۵-۴ Moxoon/ 209

۱۹۵-۵ Moxon / 227, 243, 253, 267

۱۹۶-۶ Moxon /250

۱۹۸-۷ le secret d'ennuyer est de tout dire, Voltaire.

۱۹۸-۸ در متن این شماره نیامده است

۱۹۹-۹ Boileau,Art Poetique; poesie et Prose / 279

۱۹۹-۱۰ نقد ادبی /۲۷۳

۲۰۱-۱۱ آنچه‌نزد بعضی نقادان به «روح زمان» وروح قرن‌یا اقتضای زمانه تعبیر میشود در واقع عبارتست از مجموع عوامل و اسباب نامرئی و حساب‌نشده‌یی که در بعضی امور و حوادث عصر تأثیر دارند و شاید ریشهٔ‌بسیاریشان رابتوان‌به‌طرزاداره و وضع اقتصاد قوم‌منسوب داشت‌و بذوق‌وهوس‌یاتدبیرهیئت حاکمه . چنانکه سطح‌تربیت ومیزان حریت ومحدودیت هم دراین باب‌بی‌شك تأثیرقوی دارد .

۲۰۲–۱۲ Schûckling, the Sociology of Literary taste /67

۱۳– ۲۰۴ دیوان انوری ۶۹۲/۲

۲۰۴–۱۴ le Mot juste

۲۰۴–۱۵ درواقع تمرین وتقلید سبك‌های دیگرمانع‌ازآنست‌که شاعرخودش‌را در شعر خویش عرضه‌کند– واگر خود شعر دروغی‌هست همین است.

۲۰۴–۱۶ برونه تیر سعی‌کرده است قاعدهٔ تکامل تدریجی را با تحول انواع شعر در ادب تطبیق نماید. بیست‌سالی‌پیش هم من – بدون اطلاع‌از کار برونه‌تیر– در یك رسالهٔ‌کوچك مبتدیانه بنام فلسفهٔ شعر به‌این قصد بودم . اماآیا درکائنات شعرهم مثل طبیعت می‌توان عوامل و اسباب مؤثر در انواع را تحدید کردو تعیین ؟

۲۰۵–۱۷ فن شعر /۱۸۸–۱۸۷ مقایسه شود باویل دورانت ، تاریخ فلسفه ۳۳۶–۳۳۴

۲۰۶–۱۸ Peacock, the Four Ages of Poetry, 1820

۲۰۵–۱۹ Hugo, Cromwell, Praface, 1824

۲۰۶–۲۰ خطابهٔ بهار راجع بسبك‌های شعر فارسی که اول بار درانجمن ادبی ایران ایراد شد در مجلهٔ ارمغان سال ۱۳و۱۴ طبع شد ! و بعدها درکتب تاریخ ادبیات از آن – چنانکه رسم است– بدون ذکر نام مؤلف یادهاکردند و نقلها .

۲۰۸–۲۱ فن شعر / ۴۸–۴۷

۱۶

۲۱۱–۱ نقدادبی /۲۳۷–۲۲۷

۲۱۲–۲ Emerson, Representâtive men, Essays/ 329

۲۱۳–۳ افلاطون ، جمهور / ۶۰۶

۳۱۳–۴ Gilson, / 347

۲۱۳–۵ ویل دورانت ، تاریخ فلسفه / ۵۲ح

۲۱۴-۶ فن شعر / ۳۷-۳۶ ، ۱۳۸ ، ۲۰۳-۲۰۱

۲۱۵-۷ نقد ادبی / ۲۴۱-۲۴۰

۲۱۵-۸ Moxon, T. A. On Style/ XI

۲۱۶-۹ مثلا نگاه کنید به :

Moxon, / 240, 250

۲۱۶-۱۰ که‌آن را والاهم ترجمه‌کرده‌اند و همچنین متعالی‌وفاخر. به‌لاتینی آن را Sublimitas می‌گویند و به یونانی Hpysos

۲۱۶-۱۱ نقد ادبی /۲۷۵

۲۱۷-۱۲ کریس‌تنسن ، ایران در زمان ساسانیان / ۴۵۰ح

۲۱۷-۱۳ مسعودی ، مروج ۱/ ۱۹

۲۱۸-۱۴ الفهرست / ۳۵۹ مقایسهٔ شود با جمهور افلاطون / کتاب ۸

۲۱۷-۱۵ رسائل اخوان الصفا ، طبع مصر ۴/ ۱۳۴

۲۱۸-۱۶ walzer, Plato Arabus, Vol i

۲۱۸-۱۷ ابن‌القفطی، تاریخ‌الحکماء / ۴۲-۳۴ ، مقایسه شود با ابن‌ابی‌اصیبعه، عیون‌الانباء / ۶۷

۲۱۹-۱۸ فن شعر / ۲۱۶-۲۱۲

۱۷

۲۲۱-۱ نقد ادبی -۳۰۵ ح

۲۲۱-۲ رجوع‌شود به‌کتاب حاضر / ۲۱۱-۲۱۰ و نقد ادبی / ۲۲۵-۲۱۹

۲۲۱-۳ موزهای نه گانه در نزد قدماء دختران ژوپیتر بوده‌اند و مربیان انواع هنر- خاصه شعر. خواهر بودنشان حاکی است از تصورقدما راجع بارتباط وانتساب هنرها بایکدیگر. درباب تابعه وجن‌رجوع شودبه کتاب‌حاضر، یادداشت شمارهٔ ۲۳ مربوط به‌صفحه ۱۱۹

۲۲۱-۴ رجوع شودبه‌کتاب حاضر / ۱۴۰ ونقد ادبی / ۱۶۳

۲۲۲-۵ احمد امین ، النقدالادبی / ۴۳۴-۴۱۹

۲۲۲-۶ شوقی ضیف ، النقد / ۳۰ ، مقایسه شود با نقد ادبی / ۳۱۳

۲۲۳-۷ این شماره درمتن نیامده است

۲۲۳-۸ شوقی ضیف ، النقد / ۶۷-۶۶ و ۷۴-۷۲

۲۲۳-۹ نقد ادبی / ۱۶۱-۱۶۰

۲۲۴-۱۰ همان کتاب / ۳۳۶

۲۲۵-۱۱ ایضاً / ۳۴۰-۳۳۹

۲۲۶-۱۲ شوقی ضیف ، النقد / ۴۰

۲۲۷-۱۳ جاحظ ، الحیوان ۱ / ۳۷

۲۲۷-۱۴ ابن قتیبه ، الشعروالشعراء ۱ / ۳۸-۳۷

۲۲۷-۱۵ قاضی جرجانی ، الوساطه / ۲۱

۲۲۹-۱۶ فن‌شعر ، بحث و گفتار / ۲۲۰-۲۱۹

۲۲۹-۱۷ محمد خلف‌الله ، من‌وجهة النفسیه / ۱۱۵-۱۰۷

۲۳۰-۱۸ نقد ادبی / ۳۶۰-۳۵۹

۲۳۰-۱۹ شوقی ضیف ، النقد / ۱۰۵

۱۸

۲۳۳-۱ Middle Ages=Dark Ages

۲۳۳-۲ Gilson,/ 754

۲۳۳-۳ نقد ادبی / ۷۳

۲۳۳-۴ Magister dixit.

۲۳۶-۵ Rien n'est beau que le vrai

۲۳۶-۶ An Essay on Crticism 1711

۲۳۸-۷ ویل دورانت ، تاریخ فلسفه / ۲۴۴

۲۴۱-۸ Cazamian, L.Hist. litt. Angl./ 1023

۲۴۲-۹ Van Tighem, Ph. / 210

۲۴۵-۱۰ Daniel Mornet, Hist. Lit. Contemp./ 38–41

۲۴۷-۱۱ Ibid / 50

۲۸۹-۱۲ Shipley, / 356

۲۵۰-۱۳ Daniel Mornet, Ibid. /76 – 77

۲۵۰-۱۴ در واقع بوسیلهٔ گوستاولانسون G. Lanson وشاگران اوست که این طریقه نقددرفرانسه برمبانی علمی استوار شد

۲۵۰-۱۵ نزدتولستوی ایمان اساس هر نوع اندیشهٔ فلسفی است. ایمان هم عبارتست از معرفت وشناخت ذات انسان وشناخت معنی حیات او. معنی وارزش حیات نیز دریگانگی ابناء انسان است بوسیلهٔ محبت واعتماد به خدا. حقیقت آیین مسیح بنظر وی چیزی جز این نیست. هنرهم که تولستوی در رسالهٔ «هنرچیست؟» به بیان ارزش وماهیت آن می‌پردازد نزدوی از لوازم زندگی انسان است وغایتش نیز عبارتست از ایجاد وحدت بین ابناء بشر و تعالی دادن اخلاق وایمان. بدینگونه هدف عمدهٔ انسان ایجاد تأسیس ملکوت الهی است وهنر هم باید وسیله‌یی باشد برای وصول باین هدف.

۱۹

۲۵۲-۱ چونتوان راستی رادرج کردن دروغی را چه باید خرج کردن

۲۵۲-۲ مقایسه شود با لباب الالباب ۱/ ۱۳-۱۲

۲۵۲-۳ وان احسن بیت انت قائله بیت یقال اذا انشدته صدقا. زهیر یاحسان بن ثابت یادیگری. رجوع شود به ابن رشیق، العمده ۱/ ۷۳ و العقدالفرید ۳/ ۱۲۰ مقایسه بااسرارالبلاغة/ ۲۵۰

۲۵۳-۴ کنایه است از نقدی که سفارشی باشد، شبیه به کار پسافو. رجوع شود به کتاب حاضر /۱۲

۲۵۴-۵ هزار نقش بر آردزمانه ونبود یکی چنانکه درآئینهٔ تصورماست

۲۵۷-۶ کتابفروشان بازار وبعضی از ادیبان گویی چنین می‌پندارند که یك

طبع انتقادی عبارتست از آنکه دوسه نسخه را با هم مقابله کنند و اختلافتشان رادر پاورقی یادداشت نمایند. دیگر برایشان اهمیت ندارد که‌این نسخه‌ها مزایایی‌هم بایدداشته باشدیانه. این نوع طبع‌های بازاری متون قدیم که حالا متأسفانه بازار راپر کرده است ازبخت بدگاه بکوشش و اهتمام‌کسانی انجام میشود که می‌توانند این کار را جدی‌تر ودقیقتر هم انجام‌دهند ونمی‌دهند . چه‌باید کرد؟ عرضه است و تقاضا .

۲۵۸-۷ درباب آثار انتقادی عقادوطـه حسین رجوع شود به : نقد ادبی ۳۶۷-۷۰

۲۵۸-۸ همان‌کتاب /۳۹۴-۳۸۹

۲۵۸-۹ تذکرهٔ دولتشاه /۱۸۵-۱۸۳

۲۵۹-۱۰ تاریخچهٔ نقدالشعر درایران یغما/ سال سوم

۲۵۹-۱۱ نقد ادبی /۴۵۶-۴۵۴

۲۶۰-۱۲ مثلا رجوع شود به سخن و سخنوران ۸۶/۲ رنگ مباحث بلاغت که درنقدهای‌این کتاب‌هست‌حاکی‌است ازاشتغال‌ذهن‌مؤلف بااین‌مباحث، خاصه‌در هنگام تألیف کتاب.

۲۶۰-۱۳ مثلا شعرالعجم / ۳۳ ، ۷۴ ، ۵۰ ، ۱۰۰ دیده شود .

۲۶۰-۱۴ سه جلد اول شعرالعجم تذکرهٔ شعر است و دو جلد آخر عبارتست از بررسی انتقادی در باب شعر فارسی. کتاب باهتمام فخرداعی گیلانی ترجمه شده است .

۲۶۰-۱۵ نقد ادبی /۴۹۷

۲۶۱-۱۶ ایضاً /۴۹۹-۴۹۶

۲۶۲-۱۷ مثلانشریهٔ انتقاد کتاب، بوسیلهٔمؤسسهٔ انتشارات نیل‌منتشر میشود و نشریه‌یی‌بنام بررسی‌کتاب‌بوسیلهٔانتشارات مروارید. آیا ارتباط‌بعضی مجله‌های دیگر باانجمن‌هاو بنگاه‌های‌ونشروطبع‌چیزی را ثابت‌نمی‌کند؟

۲۰

۱ـ۲۶۴ دکتر فخرالدین شادمان، تسخیر تمدن فرنگی، طهران ۱۳۲۶ درواقع باعتقاد وی اقتباس تمدن فرنگی وقتی مطاوبست که تسخیر باشد نه نفوذ.

۲ـ۲۶۴ جلال آل احمد، غرب زدگی، طهران ۱۳۴۱ بدینگونه غرب زدگی واقعی وقتی است که اقتباس از تمدن فرنگی نه تسخیر باشد و نه ازروی شعور بملیت وسابقهٔ قومی و ملی

۳ـ۲۶۵ برای نمونه‌یی از موارد تأثیر شاعران عرب برامثال عنصری و، منوچهری، و انوری رجوع شود به سخن و سخنوان جلد اول. درمورد سعدی مقالات نگارنده دیده شود ـ درحاشیه گلستان سعدی، درمجلهٔ یغما سال هشتم وهمچنین رسالهٔ حسینعلی محفوظ. دربارهٔ حافظ رجوع شود به مقالات محمد قزوینی که راجع به تضمین در اشعار حافظ ـ در مجلهٔ یادگار چاپ شده‌است وهمچنین باکاروان حله ۳۴۰-۳۴۱

۴ـ۲۶۶ شکلی از داستان بختیار نامهٔ معروف است که بنام سند باد syntipas هم می‌شناخته‌اند و داستان از قدیم بزبان لاتین تحت عنوان Dolopathos ترجمه‌شده‌است. شکل انگلیسی قصه منظومه‌ایست بنام «هفت خردمندروم» که از فرانسوی نقل شده و متعلق است به اوایل قرن چهاردهم‌میلادی. درین منظومه پادشاه عبارتست از دیوـ کلسین امپراطور روم، و در بعضی جزئیات با بختیار نامه تفاوت دارد.

۵ـ۲۶۶ راجع بمآخذ تاجر ونیزی رجوع شود به: مجتبی مینوی، پانزده گفتار

۶ـ۲۶۸ برای نظر اجمالی به بعضی تأثیرات شرقی خاصه اسلامی در ادب اروپا رجوع شود به:

Gibb , Legacy of Islam / 180 — 209

۲۶۸-۷ صفة‌الطلول بلاغة‌القدم فاجعل صفاتك‌لابنة الكرم

۲۶۹-۸ نیما ، حرفهای همسایه

۲۷۰-۹ Vers Blanc=Free Verse

۲۷۲-۱۰ بدیع‌الزمان فروزانفر ، شرح احوال عطار نیشابوری /۱۷۲

۲۷۳-۱۱ Pedro Calderon de la Barca , c f . Sp . Read : / 71

۲۷۴-۱۲ راحة‌الصدور/۸-۵۷

۲۷۵-۱۳ سهراب ورستم ماثیوارنولد بوسیلهٔ منوچهر امیری بفارسی ترجمه‌شده است . درباب ارزش این منظومه و ترجمهٔ آن ، سابقاً بحثی در مجلهٔ یغما کرده‌ام

۲۷۵-۱۴ پوشکین ، دخترسروان . مقایسه شود باعقاب ، پیام نو سال اول شمارهٔ ۴۱/۷

۲۷۵-۱۵ به یك مومیائی مصر ، اثر اسمیت . مجلهٔ بهار سال دوم شمارهٔ ۷۵/۲ مقایسه شود با دیوان پروین ، چاپ سوم ، یاد یاران ۳۱۰-۳۱۲

۲۷۷-۱۶ کروچه ،کلیات زیباشناسی /۲۴۱

۲۷۷-۱۷ درباب یتااهو که آغاز نمازی‌است نزد زرتشتی‌ها تفصیل‌درگاته‌های پور داود آمده است . پور داود استعمال این عبارت ونظایرش را گوئی‌نوعی‌تجدد تلقی‌کرده‌است درساختن نظم‌های خویش. همچنین کسانی نیزغیر از اواصراردارند درآوردن لغات پهلوی درطی‌کلام فارسی ، و در واقع دنباله‌روانند برای پور داود .

۲۸۴-۱۸ Pline, Livre . , VII, Lett · 20 , Trad · Capelle:

۲۸۴-۱۹ No Analices , Muchacho , no Analices · Joaquin Maria Bartrina .

گزیدهٔ مراجع

ـ آئین سخنوری، تألیف محمدعلی فروغی، ۲ جلد طهران ۱۳۱۶ و ۱۳۱۸

ـ ادب الکاتب، تألیف ابن قتیبة الدینوی، طبع قاهره ۱۳۵۵

ـ ارزش میراث صوفیه، تألیف دکتر عبدالحسین زرین کوب، طهران ۱۳۴۴

ـ اساس البلاغه، تألیف جارالله ابی القاسم محمود بن علی الزمخشری، ۲ ج، قاهره ۱۹۲۲

ـ اسرار البلاغه، للشیخ الامام عبدالقاهر الجرجانی، تحقیق هـ. ریتر، استانبول ۱۹۵۴

ـ اعجاز القرآن، تألیف امام ابوبکر باقلانی، مصر ۱۳۱۵

انوار الربیع فی انواع البدیع، سید علی صدرالدین المدنی، طبع سنگی بدون تاریخ

ـ با کاروان حله، از دکتر عبدالحسین زرین کوب، طهران ۱۳۴۳

ـ البدیع، لعبدالله بن المعتز، اعتنی بنشره کراتشقوفسکی، لندن ۱۹۳۵

ـ بهشت سخن، تألیف دکتر مهدی حمیدی، طهران

ـ البیان والتبیین لابی عثمان عمرو بن بحر الجاحظ؛ ۱-۳ مصر ۱۳۴۵

ـ بیست مقاله محمد قزوینی ۱ و ۲؛ چاپ دوم ـ طهران ۱۳۳۲

ـ پانزده گفتار، دربارهٔ چند تن از رجال ادب اروپا از هومیروس تا برنارد شا، نگارش مجتبی مینوی، دانشگاه طهران ۱۳۳۳

– پیام بفرهنگستان ، محمدعلی فروغی ، ذکاءالملك، طهران ۱۳۱۶
– تاریخ فلسفه ، تألیف ویل دورانت، ترجمهٔ عباس زریاب خوئی ، طهران
– ترانه‌های خیام ، مجموعهٔ رباعیات با مقدمه از ، صادق هدایت ، طهران ۱۳۱۳
– ترجمان‌البلاغه ، تصیف محمدبن‌عمرالرادویانی، باهتمام احمد آتش، استانبول ۱۹۴۹
– التعریفات للسیدالشریف علی‌بن‌محمدالجرجانی ، مصر ۱۹۳۸
– التلخیص فی‌علوم‌البلاغه، لجلال‌الدین‌محمدبن عبدالرحمن‌القزوینی الخطیب ، مصر ۱۹۳۲
– جوامع‌الحکایات ، نورالدین محمد عوفی ، چاپ عکسی محمد رمضانی ، طهران
– جمهور افلاطون ، ترجمهٔ فوأد روحانی، طهران ۱۳۳۵
– چهار مقاله ، نظامی عروضی ، بکوشش دکتر محمد معین ، زوار چاپ سوم
– حافظ چه‌می‌گوید؟ نوشتهٔ احمدکسروی، طهران ۱۳۲۵
– حدائق‌السحرفی دقایق‌الشعر ، تصنیف رشیدالدین‌وطواط ، باهتمام عباس اقبال ، طهران ۱۳۰۸
– حماسه‌سرائی در ایران، تألیف دکتر ذبیح‌الله صفا، طهران ۱۳۳۳
– درپیراموِن ادبیات نوشتهٔ احمدکسروی ، طهران ۱۳۲۳
– دریای گوهر، گزیدهٔ شعرمعاصرداز کترمهدی‌حمیدی ، ج ۳ طهران چاپ سوم ، طهران ۱۳۴۱
– دلائل‌الاعجاز، للشیخ‌الامام عبدالقاهر الجرجانی، مصر ۱۳۷۲
– دیوان عارف‌قزوینی،مقدمهٔ رضا زاده شفق، برلین ۱۳۰۲
– رئالیسم‌وضد رئالیسم، دکتر میترا ، طهران۱۳۳۴
– زیباشناسی در هنر وطبیعت ، تألیف علی‌نقی وزیری ، انتشارات

دانشگاه، ۱۳۲۹

ـ سبک شناسی، یا تاریخ تطور نثر فارسی، تصنیف محمدتقی بهار ملک‌الشعراء ۱-۳، چاپ دوم طهران ۱۳۳۷

ـ سخن و سخنوران، تألیف بدیع‌الزمان بشرویهٔ‌خراسانی (فروزانفر) ج ۱ چاپ دوم ۱۳۱۸ و ج ۲ چاپ اول ۱۳۱۲

ـ سخنوران ایران در عصر حاضر، تألیف محمداسحق، ۱۳۱۷

ـ سرالفصاحه، لامیرابی‌محمدعبدالله بن‌سعید بن‌سنان‌الخفاجی مصر ۱۳۵۰

ـ سیر حکمت دراروپا، تألیف محمد علی‌فروغی، ۱-۳ طهران ج ۱ چاپ دوم ۱۳۱۷ ج ۲ چاپ اول ۱۳۱۸ ج ۳ چاپ اول ۱۳۲۰

ـ شرح‌المعلقات‌السبع، للزونی، بیروت ۱۹۵۸

ـ شرح احوال و نقداشعارعطار نیشاپوری‌تألیف بدیع‌الزمان فروزانفر، طهران

ـ شرح دیوان‌الحماسه، تألیف‌خطیب‌تبریزی ۱-۳ مصر ۱۹۳۸

ـ شعر درایران، بقلم‌ملک الشعراء بهار، مجله مهر سال پنجم

ـ شعرالعجم، تألیف شبلی‌نعمانی، ترجمهٔ سیدمحمد تقی فخرداعی‌گیلانی ۱-۵ طهران ۱۳۲۷-۱۳۱۴

ـ الشعر والشعراء، لابن قتیبةالدینوری ۱و۲ بیروت ۱۹۶۴

ـ شیدوش و ناهید، با مقدمه از ابوالحسن‌فروغی، طبع سنگی، طهران ۱۲۹۵

ـ الصناعتین الکتابة والشعر، کتاب. تصنیف‌ابی‌هلال العسکری، مصر ۱۹۵۲

العقدالفرید، لابن‌عبدربه ۱-۳ بضمیمهٔ‌زهرالاداب‌حصری‌قیروانی درهامش، طبع قاهره ۱۳۰۲

ـ العمده فی‌صناعةالشعر ونقده، تألیف ابی‌الحسن بن‌رشیق‌القیروانی، ۱و۲ مصر ۱۹۰۷

ـ فرخی‌سیستانی، دکتر غلامحسین یوسفی، مشهد ۱۳۴۱

ـ فن شعر ، ارسطو ، ترجمهٔ دکتر عبدالحسین زرین کوب، چاپ دوم طهران ۱۳۴۳

ـ کلیات زیباشناسی، اثر بندتو کروچه ، ترجمهٔ فوأد روحانی، طهران ۱۳۴۴

ـ گنج سخن تألیف دکتر ذبیح‌الله صفا ۱ـ۳ طهران

ـ المثل السائر ، ضیاء الدین ابن الاثیر، بتحقیق محمد محیی‌الدین ، ۱ـ۲ ، مصر ۱۹۳۹

ـ المطول علی التلخیص (الشرح)، ملاسعد التفتازانی، استانبول ۱۳۳۰

ـ المعجم فی معائیر اشعار العجم، تألیف شمس قیس رازی ؛ بتصحیح مدرس رضوی ، چاپ دانشگاه ، طهران

ـ معیار الاشعار ، خواجه نصیر الدین طوسی ، چاپ سنگی ۱۳۲۰ ق

ـ مکتب‌های ادبی تألیف رضا سیدحسینی ،طهران ۱۳۳۴

ـ من وجهة النفسیه، تألیف محمد خلف‌الله، قاهره ۱۹۴۷

ـ الموشح فی مآخذ العلماء علی الشعراء ، تألیف مرزبانی قاهره ۱۳۴۳

ـ النقد ، شوقی ضیف، قاهره ۱۹۵۴

ـ نقد ادبی، دکتر عبدالحسین زرین کوب ، طهران ۱۳۳۸

ـ النقد الادبی تألیف احمدامین ۱ـ۲ قاهره ۱۹۵۲

ـ نقد الشعر لابی الفرج قدامة بن جعفر ، قسطنطنیه ۱۳۰۲

ـ نقد النثر لابی الفرج قدامة بن جعفر، بتحقیق طه حسین و عبدالحمید العبادی ، القاهره ، دارالکتب المصریه ۱۳۵۱

ـ وزن شعر فارسی از دکتر پرویز ناتل خانلری، انشارات دانشگاه ۱۳۳۷

ـ الوساطة بین المتنبی وخصومه لابی الحسن علی بن عبدالعزیز الشهیر بالقاضی الجرجانی ، نشر احمدعارف الزین ، صیدا ۱۳۳۱

ـ هنجار گفتار، تألیف سید نصرالله تقوی ، طهران ۱۳۱۷

ـ هنر چیست؟ لئو تولستوی، ترجمهٔ کاوهٔ دهگان ، چاپ دوم

ـ هنر مند و زمانش . مجموعهٔ مقالات . ترجمهٔ دکتر مصطفی رحیمی

—Belinsky, V. G. Selected Philosophical Works, Moscow 1956

—Croiset Histoire De La Litterature Grecque 5vols. Paris 1901

—Egan, R.F. The Genesis Of the Theory Of «Art For Art' S Sake», 1921

—Eliot, T. S. Experiment in Criticism. Oxford univ. Press: 1922

—Gilson La Philosiphie De Moyen—Age; Paris 1947

—Gorky On The Literature, Moscow.

—Grünebaume, L' Islam Medieval, Paris 1962

—Hartmann, Metrum Und Rhytmus, Geniessen 1896

—Hoelscher, G. Arabische Metrik, ZDMG, 1920

—Mornet, Daniel, Histoire De La Litterature Contemporaine, Paris, Hachette ed.

—Moxon, Poetics—on Style, from Aristotle And Demetrius, London, 1949

—Pater, walter, The renaissance Mentor, 1959

—Rezvani, M. Le Theatre Et La Danse en Iran, Paris 1962

—Richards, Principles Of Literary Criticism. 14 th. Ed

—Saintsbury A History of Criticism And Literary Taste in Europe. London 1900—4

—Shipley, World Literary Terms, 1055

—Spingarn, History Of Literary Criticism In The Renaissan—Ce, Oxford 1912

—Van Tighem, Doctrines Litteraires, Paris 1954

Title [redacted]

Author [redacted]

Accession No. [redacted]

Call No. [redacted]

Borrower's No.	Issue Date	Borrower's No.	Issue Date

فهرست عمومی

آ - الف

ب

پ

ت - ث

ج - چ

ح

خ

د - ذ

ر

ز - ژ

س

ش

ص ـ ض

ط ـ ظ

ع

غ

ف

ق

گ

گ

ل

م

ن

و

ه

ی

Title [redacted]

Author [redacted]

Accession No. [redacted]

Call No. [redacted]

Borrower's No.	Issue Date	Borrower's No.	Issue Date

از خوانده تمنی دارد پیش از قرائت کتاب پاره‌یی ازغلطها و افتادگی‌های کتاب راکه تغییر دهندهٔ معنی است مطابق این نمونه اصلاح کند.

ارقام دوسمت ممیز بترتیب از چپ براست راجع است به صفحه وسطر کتاب

۱۷ر۶	خوانده میشود	گوتیه شاعر فرانسوی
۱ر۷	«	مثل آن مؤلف راهجو
۳ـ۴ر۸	«	نقاد معروف پرسیدند
۱۰ر۹	«	برای نفی نقد وانکار
۱۲ر۸۵	«	کلام منقول از اوید
۱ر۱۱۸	«	نیردوفی المثل تمام
۱۶ر۱۴۲	«	صله‌شان می‌داد
۴ر۲۳۵	«	راسین و درایدن را
۱ر۲۴۴	«	وسیله‌یی بشمار آمد
۱ر۲۴۵	حذف شود :	قضاوت عینی نیست
۱۷ر۲۸۳	خوانده شود:	حتی گاه نیز برغم
۸ر۲۸۵	«	امریکا نغمه برگهای
۹ر۲۸۵	«	هند آهنگ گیتانجلی

Title [redacted]

Author —

Accession No. [redacted]

Call No. [redacted]

Borrower's No.	Issue Date	Borrower's No.	Issue Date

Title [redacted]

Author [redacted]

Accession No. [redacted]

Call No. [redacted]

Borrower's No.	Issue Date	Borrower's No.	Issue Date

Title [redacted]

Author [redacted]

Accession No. [redacted]

Call No. [redacted]

Borrower's No.	Issue Date	Borrower's No.	Issue Date

دکترعبدالحسین زرین کوب

با کاروان حله

دکتر عبدالحسین زرین کوب

یادداشت‌ها واندیشه‌ها

دکترعبدالحسین زرین کوب

نامه‌های قزوینی به تقی‌زاده

بکوشش ایرج افشار

زیراین‌هفت‌آسمان

دکترباستانی‌پاریزی

دست چینی ازمقالات صدر

نوشتهٔ: حسن صدر

شرح گلستان

دکترمحمد خزائلی

شرح بوستان

دکترمحمد خزائلی

نقد ادبی

۲

سازمان انتشارات جاویدان